

Digitized by the Internet Archive
in 2018 with funding from
Getty Research Institute

https://archive.org/details/jahrbuchderkonig17unse

Nr. 17641. M 30.–

JAHRBUCH

DER

KÖNIGLICH PREUSSISCHEN

KUNSTSAMMLUNGEN



SIEBZEHNTER BAND

BIBLIOTHEK DER K. ZENTRALSTELLE FÜR GEWERBE & HANDEL IN STUTTGART.

BERLIN 1896
G. GROTE'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG

Herausgeber: W. BODE, M. JORDAN, F. LIPPMANN, V. v. LOGA.

Redakteur: V. v. LOGA.

INHALT.

Amtliche Berichte aus den Königlichen Kunstsammlungen:

STUDIEN UND FORSCHUNGEN

Siebzehnter Jahrgang No. 1. 1. Januar 1896

AMTLICHE BERICHTE
AUS DEN
KÖNIGLICHEN
KUNSTSAMMLUNGEN

DAS JAHRBUCH DER KÖNIGLICH PREUSSISCHEN KUNSTSAMMLUNGEN ERSCHEINT VIERTELJÄHRLICH
ZUM PREISE VON 30 MARK FÜR DEN JAHRGANG

I. KÖNIGLICHE MUSEEN

1. Juli — 30. September 1895

A. SAMMLUNG DER SKULPTUREN UND GIPSABGÜSSE

BILDWERKE DER CHRISTLICHEN EPOCHE

Im verflossenen Quartal wurde ein eigenes Kabinet für die italienischen Bronzen eröffnet, das in der Abteilung der italienischen Gipsabgüsse des Neuen Museums gegenüber der Sammlung der deutschen Originalskulpturen besonders dafür hergerichtet ist. Infolge der aufserordentlichen Vermehrung dieser Sammlung während der letzten Jahre, namentlich durch die Anschaffung zahlreicher Statuetten und Plaketten, hatten die Bronzen in dem Oberlichtsaal des Alten Museums neben den farbigen Thon- und Stuckskulpturen keinen genügenden Platz mehr. Ein besonderer Raum dafür war auch dadurch angezeigt, dass diese Werke der Kleinplastik zwischen denen der grofsen Plastik nicht mit der nötigen Ruhe besichtigt werden konnten. Der gewählte Raum, obgleich weder an Oberfläche noch in der Beleuchtung vollständig ausreichend, war der einzige, der sich ohne grofse Unzuträglichkeiten dafür freimachen liess. Das neue Bronzekabinet enthält jetzt 5 lebensgrofse Büsten, etwa 120 Statuetten und Gruppen, 8 gröfsere Reliefs und beinahe 800 Plaketten, sowie einige Tintefässer, Lampen, Kusstäfelchen u. a. aus Plaketten zusammengesetzte Gegenstände, bis auf einige wenige Stücke der italienischen Kunst des XV und XVI Jahrhunderts angehörend. Nach Zahl und künstlerischem Wert zählt die Sammlung, wie sie sich in dieser Zusammenstellung als Ganzes zeigt, zu den bedeutendsten italienischer Bronzeplastik, nächst der nie erreichbaren Sammlung des Museo Nazionale in Florenz.

Vom Antiquarium wurde der Abteilung eine kleine Bronze überwiesen: der junge Herkules die Schlange erdrückend, eine gute Arbeit vom Ende des Quattrocento, welche bisher unter den antiken Bronzen aufbewahrt war.

Aufserdem erhielt die Abteilung als Gaben ungenannter Gönner 27 bisher nicht vertretene Plaketten der verschiedensten Art (darunter nahezu die Hälfte bisher unbekannte Stücke), eine kleine Schildkröte in Bronze, eine kleine Bronzestatuette des Merkur (ähnlich dem des GIOVANNI DA BOLOGNA), sowie ein vergoldetes Bronzepferd deutscher Arbeit aus dem XVI Jahrhundert.

Im italienischen Oberlichtsaal wurden an Stelle der Bronzen mehrere neuerworbene Thonbildwerke, die bisher magaziniert oder in den Räumen zu eng zusammengestellt waren, zur Aufstellung gebracht.

BODE

B. ANTIQUARIUM

Das Antiquarium hat zwei altgriechische bemalte Thonsarkophage und eine grofse, mit gepressten Ornamenten versehene Thonamphora aus Dadia auf der Knidischen Halbinsel erworben.

Als Geschenk des Herrn Dr. Freiherrn Hiller von Gärtringen erhielt das Antiquarium 61 mit Stempeln versehene, rhodische Amphorenhenkel; ein gleichartiger Henkel aus Rhodos ging als Geschenk des Herrn Professor Dr. Mommsen ein.

CURTIUS

C. MÜNZKABINET

Es wurden im ganzen 84 Stück erworben, ein goldenes, 55 silberne, 30 kupferne, zwei arabische Glasgewichte und ein Stück Papiergeld. Als Seltenheiten sind hervorzuheben: aus dem Nachlass des Herrn Dr. Hermann Grote ein Groschen von Ludwig und Wilhelm, Burggrafen von Hammerstein, ein Albus von Gumprecht von Alpen und Neuenahr, ein Kreuznacher Sterling von Johann von Sponheim. Eine grofse Seltenheit ist die Löwenberger Silbermünze (Griffon) von Johann von Heinsberg, ebenso der zierliche Heidelberger Dukat des Pfalzgrafen Friedrich († 1567).

Geschenke erhielt die Sammlung von der Stadt Hamburg und den Herren Dröse, Regierungsrat Friedensburg, Dr. Sarre (eine Reihe griechischer und römischer Münzen vom Herrn Geschenkgeber in Kleinasien gesammelt), Regierungsrat Dr. Schauenburg und A. Weyl.

v. SALLET

D. KUPFERSTICHKABINET

Von den Erwerbungen des verflossenen Quartals sind die folgenden hervorzuheben:

A. KUPFERSTICHE

WENZEL VON OLMÜTZ. Gotischer Baldachin. 2 Bl. Lehrs 85.

Meister mit dem Zeichen IC. Die Dornenkrönung Christi. B. 5.

Kopien nach MARTIN SCHONGAUER. B. 7, B. 26 Kop. 1. B. 55 Kop. 2. B. 58 Kop. 2.

ALBRECHT ALTDORFER. Das Urteil des Paris. B. 46.

BARTHEL BEHAM. Bauer mit Heugabel. B. 46.

GEORG PENCZ. David mit Bathseba. B. 21.

DERSELBE. Salomo betet Götzen an. B. 22.

DERSELBE. Samson und Delila. B. 28.

DERSELBE. Die Anbetung der Hirten. B. 30.

JAKOB BINCK. Bauernpaar. B. 75.

DERSELBE. Die hl. Katharina. P. 115.

HEINRICH ALDEGREVER. Ornament. B. 237.

HANS SEBALD LAUTENSACK. Landschaft mit geknicktem Baum. B. 44.

DERSELBE. Landschaft mit der Versuchung Christi. B. 47.

DERSELBE. Landschaft mit Flussthal und Burg. B. 52.

DERSELBE. Landschaft mit dem barmherzigen Samariter. B. 57.

DERSELBE. Flusslandschaft mit Tobias und dem Engel. P. 66.

FRANZ BRUN. Füchse. B. 106.

VIRGIL SOLIS. Der bethlehemitische Kindermord. B. 19.

MELCHIOR LORCH. Jupiter. B. 2.

DERSELBE. Ismael, persischer Gesandter. B. 14. I. Zustand, 15 II und 16 I.

Meister mit dem Zeichen NH. Ödipus und die Sphinx. P. III, pag. 47, Nr. 15.

CHRISTIAN ROMSTEDT. Bildnis des Bürgergermeisters Valentin Roeder. (Geschenk des Herrn Dr. Roeder in Berlin.)

DIRK VAN STAREN. Die Berufung Petri. B. 3.

CORNELIS TEUNISSEN. Madonna mit musizierenden Engeln.

ALLAERT CLAESZ. Merkur.

FEDDES VAN HARLINGEN. Kinder mit einem Ziegenbock spielend. v. d. K. 114.

JAN SAENREDAM. Venus. B. 71 I.

DERSELBE. Bacchus. B. 72 I.

JAN MARTSS DE JONGHE. Reiterangriff. B. 4.

PETER PAUL RUBENS. Die Geschichte des verlorenen Sohnes. Hymans 5.

LUCAS VAN UDEN. Landschaft mit ruhendem Paar. B. 13 I.

DERSELBE. Landschaft mit gehendem Paar. B. 15 I.

DERSELBE. Landschaft mit Schweinehirt. B. 19 II.

LUCAS VON UDEN. Landschaft mit der Versuchung Christi. B. 52.

DERSELBE. Landschaft mit Kirchdorf. W. 60 II.

JAN LIEVENS. Kopf eines jungen Mannes mit langem Haar. B. 16 I.
DERSELBE. Büste eines Mannes mit langem Haar. B. 17.
DERSELBE. Büste eines bärtigen Mannes. B. 28 I.
DERSELBE. Büste einer Frau. B. 42 I.
DERSELBE. Bärtiger Mann mit Kappe. B. 56 I.
C. A. RENESSE. Der Ouacksalber. D. VI, pag. 1 II.
GERRIT BLEECKER. Bäuerin eine Kuh melkend. B. 9 I.
JAN GERRITZ VAN BRONCKHORST. Büſsende Magdalena. B. 3.
DERSELBE. Stehender Amor. B. 7.
DERSELBE. Denkmal der Jacobea von Bayern.
BARTHOLOMEUS BREENBERG. Landschaft mit Ruinen und Turm. B. 5.
DERSELBE. Landschaft mit Brücke. B. 11.
DERSELBE. Landschaft mit Ruinen. B. 13.
DERSELBE. Landschaft mit Wirtshaus auf einer Anhöhe. B. 14.
Niederländische Schule XVII Jahrhundert. Holzsammler.
J. B. HERREGOUTS. Johannes der Täufer von Engeln umgeben.
CHRISTOFORO ROBETTA. Fides und Caritas. B. 15.
Italienische Schule XV Jahrhundert. Der hl. Franciscus empfängt die Wundmale.
CESARE REVERDINO. Der Tod der Lucretia. P. 24.
DERSELBE. Kindertanz. P. 37.
DERSELBE. Bauerntanz. P. 49.
GIOVAN MARIA POMEDELLO. Nessus und Deianira. P. 3.
Meister mit dem Zeichen AP. Konzert nach Tizian. B. XVI, pag. 98, Nr. 3, Nagl. Mon. 1, Nr. 1134.
GUIDO RENI. Engelglorie. B. 45.
GIOVAN PAOLO LASINIO. Palma giovane. Farbenstich.
J. MINASI. »Hope and Fortune.« Farbenstich.
JEAN DUVET. Aus der Apokalypse R.-D. 46 und 48.
CLAUDE GELLÉE (LORRAIN). Feuerwerk. 8 Bl. R.-D. 28—40.

B. HOLZSCHNITTE

Meister mit dem Zeichen AI 1554. Loth flieht aus Sodom.
Italienische Schule XVI Jahrhundert. Herkules mit dem Löwen. B. XII, pag. 120, Nr. 18.
Desgleichen. Junger Stier und Knabe. B. XII. pag. 137, Nr. 15.
Desgleichen. Reitende Bäuerin mit Kind. Pass. VI, pag. 242, Nr. 95.
Desgleichen. Der hl. Johannes als Kind dem ein Engel einen Löwen zuführt.
UGO DA CARPI. Petri Fischfang. B. XII, pag. 372, Nr. 13. Clairobscur.
DERSELBE. Kreuzabnahme. B. XII, pag. 43, Nr. 22. Clairobscur.
DERSELBE. Der Tod des Ananias. B. XII, pag. 43, Nr. 22. Clairobscur. (Vier Abdrucke in verschiedenen Farben).
DERSELBE. Tanzende Amoretten. B. XII, pag. 107, Nr. 3. Clairobscur.
DERSELBE. Die Überraschung. B. XII, pag. 146. Nr. 10 II. Clairobscur.
ANDREA ANDREANI. Die Gefangennahme Christi (rechte Hälfte). B. XII, p. 41. Clairobscur.
DERSELBE. Madonna mit Heiligen. B. XII, pag. 67, Nr. 27 I. Clairobscur.
DERSELBE. Allegorie. B. XII, pag. 130, Nr. 9 I. Clairobscur.
NICCOLO VICENTINO. Die Anbetung der Könige. B. XII, pag. 29, Nr. 2 I und Kopie.
DERSELBE. Heilige Familie. B. XII, pag. 64, Nr. 23.
NICCOLO BOLDRINI. Venus und Amor. B. XII, pag. 126, Nr. 29.
Italienische Schule XVI Jahrhundert. Der Apostel Philippus. B. XII, pag. 71, Nr. 13.
Desgleichen. Der hl. Petrus. B. XII, p. 71, Nr. 14.
Desgleichen. Stehender Mann. B. XII, pag. 147, Nr. 12.
Desgleichen. Der hl. Franciscus einen Totenkopf betrachtend.
ANTONIO MARIA ZANETTI. Madonna nach Parmeggianino. B. XII, pag. 162, Nr. 2.
DERSELBE. Der hl. Jakob. B. XII, pag. 166, Nr. 12 I in zwei Abdrücken.
DERSELBE. Äneas und Anchyses. B. XII, pag. 175, Nr. 35 II.
DERSELBE. Der hl. Thomas. B. XII, pag. 181, Nr. 50.
DERSELBE. Der hl. Simon. B. XII, pag. 182, Nr. 53.
DERSELBE. Madonna nach Rosalba Carriera. B. XII, p. 182, Nr. 58.
DERSELBE. Jakob und Rahel am Brunnen. B. XII, p. 188, Nr. 58.

LUCAS VAN LEYDEN. Salomo betet Götzen an. B. 8 und 9.

HIERONYMUS VAN AKEN. Geschichte Johannes des Täufers. Meyer K. L. I, pag. 98.

HENDRICK GOLTZIUS. Mars. B. 230.

DERSELBE. Ceres. B. 236.

DERSELBE. Landschaft mit grofser Baumgruppe. B. 243.

DERSELBE. Landschaft mit Bauernhütte. B. 244.

DERSELBE. Marine.

ANTON SALLAERT. Das Urteil Salomonis.

DERSELBE. Christliche Allegorie.

DERSELBE. Penthesilea und Achill.

PAULUS MOREELSE. Amor und zwei Nymphen.

LUDWIG BUSINCK. Hl. Familie mit Engeln, in zwei Abdrücken.

C. BÜCHER MIT HOLZSCHNITTEN

De Dodendantz, dorch alle Stende vnd Geslechte der Minscken o. O. 1558. 8.

Den Bibel. Tgeheele Oude ende Nieuwe Testament. Antwerpen. Willem Vorstermann. 1529. fol.

(JAN VAN BRUGGHE). Des Vyants net/der booser wercken... Antwerpen 1552, 8.

MATEO MARIA BOIARDO. Orlando Inamorato. Vineggia, Girolamo Scotto. 1548. 8.

ANTONIO FRANCESCO OLIVIERO. La Alamanna. Venezia, Vicenzo Valgrisi. 1567. 8.

Catechismo, cioè Istrvttione, secondo il decreto del concilio di Trento... Ven. Aldo Mannucci. 1582. 8.

LIPPMANN

E. ÄGYPTISCHE ABTEILUNG

Als wesentlichste Erwerbung des Vierteljahres ist ein 3 m hoher Obelisk aus schwarzem Granit zu nennen, der in einem Hause zu Kairo verbaut gefunden ist. Ramses II. (um 1300 v. Chr.) hat ihn in dem Tempel von Athribis im Delta geweiht; sein Sohn Merenptah und einer von dessen Nachfolgern Sethos II. haben ebenfalls ihre Namen auf ihn gesetzt.

Des Weiteren sind zu erwähnen:

17 Steingefäfse alter Zeit (Näpfe, Töpfchen, das eine in Gestalt eines Thieres) von vortrefflicher Arbeit.

Eine grofse Anzahl Gefäfse (Kelche, Schalen, Flaschen u. a.) und Götterfiguren in blauer Fayence, angeblich aus Gräbern von Tunah und etwa aus dem Ende des neuen Reiches.

Thongefäfs mit Jagdbildern und zwei Steingefäfse (das eine ahmt einen Bottich nach), spätrömisch aus Achmim.

Köpfchen einer Königsfigur, Holz, neues Reich.

Wir verdanken diese Erwerbungen wieder Herrn Dr. Reinhardt in Kairo.

Kleinere Geschenke gingen ein von Herrn Henry Wallis und den Herren Jagor und Petrie.

ERMAN

F. MUSEUM FÜR VÖLKERKUNDE

I. ETHNOLOGISCHE ABTEILUNG

Die indischen Sammlungen haben durch das grofssinnige Geschenk einer umfangreichen Sammlung von den Lampong (seitens der Herren van Hengst und Aeckerlin) eine wesentliche Bereicherung erhalten, und ebenso durch die auf dem Wege des Austausches von dem Bremer Museum effektuierte Erwerbung eines Bataksarges. Durch Herrn Dr. Noetling sind Darstellungen der Fabrikation der birmanischen Lackdosen in allen Stadien mit dem zugehörigen Rohmaterial geschenkt; durch Herrn von Langen altes Betelgerät und Ahnenfiguren von Êtar und Tanimber; durch Herrn Professor Dr. Joest Lao-Flöten; durch Herrn Dr. Jagor ein Saiteninstrument der Ôrang Mĕntĕra, Malâka; durch Herrn Dr. Frankfurter Buddha-Abbildungen und andere Gemälde aus Siam, siamesische Münzen.

Gekauft wurden (aus einer Auktion in Paris) Altertümer der Tscham, moderne Gegenstände aus Annam.

In der ostasiatischen Abteilung sind Geschenke zu verdanken: Herrn Dr. Schrameier ein sorgfältig gearbeitetes Bootsmodell aus Kanton; Herrn Geheimen Medizinalrat Professor Dr. Virchow eine aus Elfenbein geschnitzte Pagode, China; Herrn Professor Dr. Joest Musikinstrumente aus Kanton und Tätowier-Apparat aus Japan, sowie Unterkleider aus Papier, wie solche während des japanisch-chinesischen Feldzuges von den

japanischen Truppen getragen wurden; Herrn Dr. Jagor Ethnographica aus Korea, Japan und China; Herrn K. Tamai moderner Holzfächer, bemalt von Setsurei Gaishi, Probenummern von 6 japanischen Zeitschriften, sowie eine Karte unter dem Titel: The Map of the Nagasaki-ken; Herrn Künne 3 Bände Buntdruckbilder nach Hokusai unter dem Titel: Fugaku hyak-kei, hundert Ansichten des Fuji-yama; Herrn C. Harder Frauenschuhe aus Kanton; Herrn Colmar Schmidt buddhistisches Kakemono von einem Maler Namens Shusinzai Mune-mitsu, Japan.

Durch Ankauf wurden erworben: Proben japanischer illustrierter Zeitschriften, sowie japanische Buntdrucke, darunter Heft I des Mangwa des Kiōsai, eines Schülers des Hokusai, ein Makimono mit Darstellungen phantastischer Scenen von Shin-rei (Yamamoto, auch Kazuma genannt), einem Schüler des Ōkio. Eine complete Sammlung japanischer Malpinsel.

OST-AFRIKA

Für die Sammlungen aus dem Deutschen Schutzgebiete in Ost-Afrika ist auch in diesem Quartale wiederum Herr Dr. Stuhlmann hervorragend thätig gewesen. Durch seine Vermittelung gingen der Abteilung auch Geschenke von den Herren Lieutenant von Grawert, Bezirksrichter von Rechenberg, von Rode, Chefarzt Dr. Schwesinger, Lieutenant Stentzler und Zollamts-Assistenten Trapp zu.

Eine sehr interessante Sammlung, meist von den Wangindo, hat Herr Lieutenant Glauning als Geschenk übersandt; Herr Professor Dr. Volkens schenkte eine bei den Stämmen des Kilima-Njaro als Giftbecher bei den Gottesurteilen benutzte grofse Achatina. Als Geschenk des inzwischen verstorbenen Herrn Bezirks-Amtsschreiber Kleine gingen fünf durch besondere Schönheit ausgezeichnete Speere ein.

Einige andere ostafrikanische Stücke, darunter zwei Musikinstrumente, wurden durch Ankauf erworben.

WEST-AFRIKA

Die bereits im vorigen Berichte erwähnten sehr wertvollen Sammlungen aus Togo, welche dem inzwischen leider verstorbenen Herrn Ernst Baumann zu verdanken sind, erfuhren noch weitere Vermehrung durch die letzten Aufsammlungen dieses für die Berliner Sammlungen und für das Deutsche Togo gleich verdienten Forschers. Unter den zuletzt eingegangenen Stücken sind drei Trommeln mit Menschenschädeln ganz besonders bemerkenswert.

SÜD-AFRIKA

Eine auserwählte Sammlung von nahezu 100 Nummern hat Herr L. Conradt in Rehoboth eingesandt; eine andere Serie von Stücken, aus N. O. Transvaal, konnte durch Ankauf erworben werden.

OCEANIEN

Der frühere Regierungsarzt in Jaluit, Herr Stabsarzt Dr. Steinbach vervollständigte seine schon im vorigen Berichte erwähnten Zuwendungen durch eine Reihe weiterer sehr erwünschter Geschenke aus Mikronesien.

AMERIKA

Als zeitgemäfse Bereicherung der amerikanischen Sammlungen schenkte Herr Professor Dr. Boas 12 phonographische Cylinder mit Festgesängen, die er bei den Kuakiutl in Nordwest-Amerika aufgenommen hat und die sämtlich im Museum befindlichen Tanzmasken entsprechen; Herr Dr. W. J. Hoffmann in Washington sehr wertvolle Bilderschriften auf Birkenrinde, Medizinen und perlgestickte Schenkelbänder von Schamanen der Odžibwe und Menomoni in Minnesota und Wisconsin; Herr Alfred P. Maudsley ein steinernes Hieroglyphenband, das ein Datum enthält, aus den Ruinen von Menché Tinamit am Rio Usumacinta; Herr Regierungs-Baumeister Plock ein Räuchergefäfs aus Santa Cruz bei Mexico, Herr Regierungs-Baumeister Gutmann bemalte Thongefäfse, Miniaturvasen und Steinfigürchen aus Tehuantepec; Herr Dr. E. W. Middendorf 16 thönerne Henkelflaschen und Krüge mit Bemalung und figürlichen Darstellungen aus Peru.

Erworben wurden ein Wappenpfahl der Tsimschian-Indianer, eine kreisrunde Kupferplatte mit Jaguarkopf in getriebener Arbeit aus der Provinz Manabi in Ecuador, Federschmuck und Gürtelketten der Cocama in Peru und Pfeile der Canamirim in Ost-Brasilien, hölzerne Steigbügel, Speere und Geräte der Chiriguanos, ein goldenes Röhrchen (Bombilla) aus Bolivien, ein Ärmelrock aus

Straufsenfellen, Armbänder und Halskragen aus Straufsenfedern der Mocobi im Chaco, ein Silberschmuck der Araukaner, aus Steigbügeln, Zaumzeug, Gewandnadeln, Halsketten und Ohrgehängen bestehend.

Der Direktorial-Assistent Herr Dr. Seler, der bisher der amerikanischen Abteilung vorstand, hat einen einjährigen Urlaub angetreten zur Fortsetzung und Ergänzung archäologischer Forschungen in Mexico und Nachbarländern (auf seiner letzten Reise). Während der Dauer seiner Abwesenheit ist die Mitwirkung des Herrn Professor Dr. von den Steinen vereinbart (für die in der amerikanischen Sammlung vorliegenden Arbeiten).

BASTIAN

II. VORGESCHICHTLICHE ALTERTÜMER

PROVINZ BRANDENBURG

Geschenke. Herr Lehrer Brunke in Döllen: eine Urne von Döllen, Kr. Ostpriegnitz. Herr Bauer F. Zander in Döllen: Thongefäfs und eine Kinderklapper aus Thon von Döllen. Herr Zahnkünstler F. Höner in Berlin: Thongefäfs-Scherben von Paplitz, Kr. Jüterbog-Luckenwalde. Herr Lehrer Gander in Guben: einen Hirschhornhammer aus der Lubst bei Guben und einen ornamentierten Gefäfsboden von Coschen, Kr. Guben. Herr Pastor Schmidt in Garlitz: kleines eisernes Messer mit eingeschlagenem Hakenkreuz von Fohrde, Kr. Westhavelland. Herr Bildhauer Gust. Landgrebe in Berlin: Bruchstücke eines Siebgefäfses aus Thon von Wilmersdorf, Kreis Teltow. Herr H. Busse in Berlin: Thongefäfse aus dem Gräberfelde von Wilmersdorf, Kr. Beeskow-Storkow. Herr Oberrealschüler Erich Dietrich in Berlin: ein Bronzemesser mit Griffzwinge von Zachow, Kr. Westhavelland. Herr Premier-Lieutenant a. D. H. von Schierstädt in Trebichow: kleine Thongefäfse aus einem Grabe vom Seeberg bei Trebichow, Kr. Krossen.

Durch Austausch mit dem Gymnasium in Wittstock erworben: ein Steinhammer aus einem Grabfunde von Dahlhausen, Kr. Ostpriegnitz.

Ankäufe. Kleines Thongefäfs, eiserne Schildnadel, Messer und Nadel von Bronze, eiserner Gürtelhaken und Fibel von Perwenitz, Kr. Osthavelland. Ein grofses geschliffenes Feuersteinbeil von Sorau. Thongefäfs von Schönfeld, Kr. Krossen. Thongefäfse und Scherben von Drehnow, Kr. Kottbus, und Vogelsang, Kr. Guben. Thongefäfse und Bronze-Beigaben von Balkow, Kr. Weststernberg.

PROVINZ OSTPREUSSEN

Ankäufe. 3 Sendungen reicher Funde von Bronze-Schmucksachen und eisernen Waffen von Zeipen-Görge, Kr. Memel. Durch gütige Vermittelung des Herrn Professor Dr. Bezzenberger in Königsberg: 2 Gipsabgüsse von Steinfiguren von Rossitten, Kr. Fischhausen.

PROVINZ POMMERN

Geschenke. Frau Rittergutsbesitzer von Osterroht auf Strellenthin: Bruchstücke einer Gesichtsurne mit Deckel und einem erhaltenen Ohr mit grofsen Bronze-Ohrringen von Strellenthin, Kr. Lauenburg. Herr Rittergutsbesitzer H. Neitzke und Herr Hauptmann A. Neitzke in Kl.-Borkow: eine kleine Gesichtsurne mit Ohrringen aus Bronze und Eisen von Klein-Borkow, Kr. Lauenburg. Herr Königlicher Navigationslehrer Budach in Altona: Feuersteingeräte von Sassnitz auf Rügen.

Ankäufe. Rohe Feuersteingeräte und Bruchstücke von geschliffenen Feuersteinbeilen von Putgarten auf Rügen. Ein Feuersteinbeil, ein Steinbeil, eine Fingerspirale aus Bronze, slavische Thonscherben etc. von Belling, Kr. Uckermünde. Steinhammer von Dramburg, ein Bronzemeifsel und 5 Hals- und Armringe von Leckow, Kr. Schievelbein, ein Bruchstück eines Bronzeschwertes und ein Tüllenmeifsel aus Bronze von Pasewalk. Ein gröfserer Bronze-Moorfund von Scharnhorst, Kr. Lauenburg.

Ausgrabungen im Auftrage der General-Verwaltung: Gesichtsurnen und andere Thongefäfse von Bernsdorf, Kr. Bütow, Klein-Borkow und Schwartow, Kr. Lauenburg.

PROVINZ POSEN

Geschenk. Herr Manske, Kanonier in der Leib-Batterie in Berlin: zwei Thonwirtel von Behle, Kr. Czarnikau.

Überweisungen. Herr Regierungspräsident von Jagow in Posen: vier Bronzedolche aus der Warthe. Die Königliche Eisenbahn-Direktion Posen: einen Steinhammer und eine dem römischen Pilum ähnliche Waffe, bei Schwerin a. d. W. gefunden.

Ankäufe. 2 kleine Thongefäfse und eine »Schwanenhalsnadel« von Bronze aus der Gegend von Posen. Thongefäfs mit Deckel und Ohrschmuck von Weifsenhöhe, Kr. Wirsitz. Thongefäfse und Bronzebeigaben von Luschwitz und Ujazdowo, Kr. Fraustadt, Barchlin und Dluzyn, Kr. Schmiegel.

PROVINZ SCHLESIEN

Geschenk. Herr Lehrer Gustav Weise in Kosel: 3 Thongefäfse und Scherben von Kosel, Kr. Glogau.

Ankäufe. 38 Thongefäfse und Beigaben aus Bronze, Eisen und Glas von Buschen, Kr. Wohlau. Thongefäfse und Bronzenadel von Seitsch, Kr. Guhrau.

PROVINZ SACHSEN

Geschenke. Herr Pastor Kluge in Arneburg: einen bogenförmigen Hänge-Zierat von Bronzeblech, zwei Urnen und slavische Gefäfsscherben aus der Gegend von Arneburg, Kr. Stendal. Herr Bauunternehmer Friedrich Grätz in Schlieben: einen Bronze-Hohlcelt von Schlieben, Kr. Schweinitz. Herr Lehrer Haupt in Jagsall: ein Sichelmesser, Celt und beschädigten Halsring aus Bronze von Polzen, ein kleines Thongefäfs und Wirtel von Jagsall, Kr. Schweinitz. Herr Seminarlehrer Benecke in Osterburg: Klopfstein, Thongefäfsscherben u. A. von Osterburg. Herr Professor Dr. Hoefer in Wernigerode: 2 Photographien von Steinzeit-Gefäfsen der Sammlung zu Wernigerode aus verschiedenen Fundorten der Provinz Sachsen.

Ankauf. Spätrömische Bronzefibel von Wallhausen a. H., Kr. Sangerhausen.

Auf einer Exkursion der Berliner Anthropologischen Gesellschaft gesammelt: slavische Thonscherben vom Burgwall und Umgebung bei Schlieben, Kr. Schweinitz.

PROVINZ HESSEN-NASSAU

Ankauf. Bronze-Nachbildungen von 6 römischen Bronzefibeln von der Römerbrücke bei Hanau.

RHEINPROVINZ

Ankauf. Fränkische Grabfunde von Engelgau, Kr. Schleiden.

PROVINZ WESTFALEN

Geschenk. Die Herren Althoff und Lakemeier in Herford: eine Urne von Herford.

PROVINZ HANNOVER

Geschenke. Herr Baurat Bauer in Magdeburg: zwei Feuersteinbeile und eine Bronze-Lanzenspitze von Leitstade, Kr. Dannenberg. Herr Kreisbauinspektor Prejawa in Diepholz: Teile eines alten Bohlweges von Diepholz.

PROVINZ SCHLESWIG-HOLSTEIN

Geschenk. Herr Gymnasiallehrer Vofs in Husum: einen Mahlstein von Husum.

Ankäufe. Eine kleine Sammlung von Feuerstein-Geräten, Bronzen, neolithischen und slavischen Gefäfsscherben aus Holstein. 3 Mahlsteine von Mehlbeck, Kr. Steinburg, und Vaale, Kr. Rendsburg.

MECKLENBURG

Geschenk. Herr Premier-Lieutenant Wenzel in Ratzeburg: einen Steinhammer von Rehberg in Mecklenburg-Strelitz.

THÜRINGEN

Geschenke. Herr Professor Dr. Lehmann-Filhés in Berlin: einige Thonscherben von der »Alteburg« bei Arnstadt in Schwarzburg-Sondershausen. Herr Dr. A. Götze in Berlin: kleine Steingeräte, Thonscherben u. A. von der »Alteburg«, vom Singerberg bei Stadtilm, Schwarzburg-Rudolstadt, und von Ettersburg in Sachsen-Weimar.

Überweisung. Die Königliche Eisenbahn-Direktion Erfurt: einen kleinen Steinhammer von Herbsleben in Sachsen-Koburg-Gotha.

Ankäufe. 3 Steingeräte von Cospeda in Sachsen-Weimar. Ein Steinbeil und ein eiserner Sporn von Ettersburg in Sachsen-Weimar. 3 Kollektionen von Steingeräten aus verschiedenen Fundorten.

BADEN

Geschenk. Herr Bankier Alexander Meyer Cohn in Berlin: ein aufserordent-

lich schönes und seltenes Nephritbeil, eine Feuerstein-Pfeilspitze und drei Bronze-Angelhaken aus den Pfahlbauten von Maurach am Überlinger See.

Ankauf. Thongefäfse, Steinbeile, Knochenmeifsel und andere Geräte aus den Pfahlbauten von Bodman am Bodensee.

ÖSTERREICH

Geschenke. Herr Dr. Matiegka in Prag: Thonscherben aus Ansiedelungsplätzen von Brozanky a. E., Bezirk Melnik. Herr Dr. Clem. Czermak in Czaslau: eine ornamentierte Thonscherbe von der Ziegelei, einen Gefäfshenkel vom Hrádek bei Czaslau.

ITALIEN

Geschenk. Herr Geheimrat Professor Dr. Virchow in Berlin: vier Gefäfshenkel (ansa lunata) aus oberitalischen Terramaren.

ENGLAND

Geschenk. Herr Bankier Alexander Meyer Cohn in Berlin: einen Bronze-Flachcelt aus der Themse und einen Bronze-Hohlcelt von Dublin.

DÄNEMARK

Geschenke. Herr C. Künne in Charlottenburg: drei verkleinerte Nachbildungen von Runensteinen aus Bornholm. Herr Conrad Müller in Berlin: Pfeilspitzen und Späne aus Feuerstein von Hammeren auf Bornholm.

VOSS

G. KUNSTGEWERBE-MUSEUM

I. SAMMLUNG

Neuerwerbungen

Bronzekopf, von einem Springbrunnen, Nürnberg, XVI Jahrh.

Leuchter, Zinn. Desbois, Paris 1895.

Zwei Glasgefäfse in Blütenform von Louis Tiffany. New-York.

Geschenke

Herr Major von Heyl in Darmstadt: Bismarck-Medaille von Hildebrand, Silber.

Fräulein Arnold in Charlottenburg: Elfenbeinfächer.

Arbeiten neuerer Industrie

Frau HENRIETTE MANKIEWICZ in Dresden: Bildstickereien: 2 Wandfüllungen, den Norden und Süden symbolisierend, und eine Decke.

Herr C. HERBERT: Antependium für die Kaiser Wilhelm-Gedächnis-Kirche. Entwurf von TIMLER. Ausführung von HERBERT. 3 Decken für kirchliche Zwecke.

LESSING

II. BIBLIOTHEK

Als Geschenke sind zu verzeichnen:

Berliner Buchbinder-Innung: Paul Richter, Geschichte der Berliner Buchbinder-Innung. Berlin 1895.

Herr cand. phil. Fr. Ellon, Berlin: Tavolette dipinte della Biccherna di Siena che si conservano nel museo di Berlino. Siena 1895.

Erworben wurden für die Bibliothek 78 Werke und 805 Einzelblätter, für die Ornamentstich-Sammlung 304 Einzelblätter.

JESSEN

II. NATIONAL-GALERIE

Erwerbungen im 3. Vierteljahr 1895

A. ÖLGEMÄLDE

E. SCHINDLER. Parklandschaft.

F. KEIL. Bildnis des Ober-Baurats Langhans.

B. HANDZEICHNUNGEN

L. GEY. 10 Blatt Figürliche Studien. Blei und Kreide.

DERSELBE. »Akademie der Wissenschaften«. Entwurf in Rötel.

J. LULVÉS. 9 Blatt Kostümfiguren. Wasserfarben.

Graf STANISLAUS VON KALCKREUTH. 12 Blatt Landschaftsstudien. Blei und Kreide.

A. HAUN. 10 Blatt Ansichten von Nürnberg und Bamberg. Wasserfarben.

Gesammtaufwand: 7145 Mark.

Als Geschenk des Herrn Reichsgerichtsrats a. D. Schwarz in Leipzig erhielt die Königliche National-Galerie das in Kreide ausgeführte Bildnis des verstorbenen Referendars A. Schwarz von G. A. BOENISCH.

I. V.:
V. DONOP

III. ZEUGHAUS

Erwerbungen

Glefe der Leibwache Papst Pauls V Borghese. Mit dem päpstlichen Wappen, Emblemen, Kronen und Grotesken in geschnittenem Eisen auf Gold und Silber tauschiertem Grunde. XVI Jahrh.

Spiefs mit Streitkolben. XVI Jahrh.

Dolchmesser mit Kettenring statt des Knaufes. XIII Jahrh.

Panzerbrecher mit flacher Knaufscheibe. XIV Jahrh.

Kleiner Panzerbrecher. XVI Jahrh.

Türkischer Dolch. Griff und Scheide von ciseliertem Silber.

Persische Pulverflasche aus Tierhaut, mit geritzten Ornamenten.

Pulverprobe in Pistolenform. XVIII Jahrh.

Ein gitterförmiges eisernes Hutfutter. XVI Jahrh.

10 Sporen. VI—VII Jahrh.

5 Steigbügel IX—XV Jahrh.

Geschenk

Herr Gutsbesitzer Fischer in Prixleben: 2 Steinäxte von Syenit. Ende der neolitischen Periode.

ISING V. UBISCH

Berlin, gedruckt in der Reichsdruckerei.



AMTLICHE BERICHTE

AUS DEN

KÖNIGLICHEN

KUNSTSAMMLUNGEN

DAS JAHRBUCH DER KÖNIGLICH PREUSSISCHEN KUNSTSAMMLUNGEN ERSCHEINT VIERTELJÄHRLICH
ZUM PREISE VON 30 MARK FÜR DEN JAHRGANG

I. KÖNIGLICHE MUSEEN

1. OKTOBER — 31. DEZEMBER 1895

A. GEMÄLDE-GALERIE

Im verflossenen Vierteljahr kam die durch Herstellung des REMBRANDT-Saales notwendige Umstellung innerhalb der niederländischen Schulen des XVII Jahrhunderts dadurch zum Abschluss, dass ein bisher von der Verwaltung benutztes Kabinet am östlichen Hofe, das neben dem EYCK-Kabinet gelegen ist, als Galerieraum hergerichtet wurde. Hier sind die kleinen Bilder der vlämischen Schule und eine Auswahl der Miniaturgemälde zur Aufstellung gekommen, während in dem letzten Kabinet des Ostflügels, in dem dieselben bisher aufgestellt waren, Gemälde der holländischen Schule wieder zur Aufstellung kommen konnten.

In dem italienischen Oberlichtsaal an der Nordwest-Ecke der Galerie ist provisorisch eine Intarsiathür angebracht worden, die eine der hervorragendsten Arbeiten ihrer Art genannt werden darf. Nach den Wappen und Symbolen wurde sie für Piero dei Medici gearbeitet, sehr wahrscheinlich in der Werkstatt des Architekten und Intarsiators GIULIANO DA MAJANO; nach dem Charakter der Ornamente und der figürlichen Darstellung (Verkündigung) etwa im Jahre 1475. Die Thür ist das Geschenk mehrerer Gönner der Museen und ist, wie das Chorgestühl des PANTALEONE DE MARCHIS, wie die vom verstorbenen Architekt R. Springer geschenkte Cassapanca, wie einige Gobelins u. a. bestimmt, später zur Dekoration des Neubaues verwendet zu werden.

BODE

B. SAMMLUNG DER SKULPTUREN UND GIPSABGÜSSE

I. ANTIKE SKULPTUREN

Für die Sammlung der Gipsabgüsse wurde die Jünglingsstatue aus Subiaco erworben, die sich in dem Museo delle Terme zu Rom befindet.

I. V.:
PUCHSTEIN

II. BILDWERKE DER CHRISTLICHEN EPOCHE

Die Abteilung wurde wieder durch eine Anzahl von Zuweisungen und Geschenken bereichert.

Die namhafteste Bereicherung ist die vom Antiquarium überwiesene Bronze-Statuette eines bogenspannenden Amors. Dass derselbe ein Werk der Antike sei, war schon lange bezweifelt worden; bei näherer Untersuchung hat er sich jetzt als eine eigenhändige treffliche Arbeit DONATELLOS aus dessen mittlerer Zeit herausgestellt. Sie steht den drei Engeln ganz nahe, welche DONATELLO 1427 für das

Tabernakel in San Giovanni zu Siena arbeitete; doch ist diese Statuette etwas kleiner, sie misst 25 cm.

Die Bronze-Abteilung erhielt, durch Geschenke ungenannter Gönner, eine männliche Anatomie, wahrscheinlich von MARCO AGRATE, sodann einen schreitenden Stier vom Anfang des XVI Jahrhunderts, einen Knaben mit einer Muschel auf der Schulter, vielleicht von der Hand des BELLANO, sowie einen kleinen hockenden Putto. Dieses Figürchen ist von einer Wahrheit der Bewegung und der breiten Wiedergabe des Körpers, dass wohl DONATELLO selbst der Schöpfer desselben ist.

Auch die Abteilung der Thon- und Wachsmodelle wurde um mehrere Stücke bereichert: ein kleines Wachsmodell eines Knaben aus DONATELLOS Schule, ein kleines Modell der Statue des Monuments Ferdinands I von GIOVANNI DA BOLOGNA in Livorno, sowie ein gröfseres Thonmodell zu einem Brunnen, Neptun auf hohem Felsen und unten einen Triton darstellend. Es stammt aus Florenz und galt dort als ein (verworfenes) Modell zu GIOVANNI DA BOLOGNAS Brunnen auf der Piazza della Signoria. Der Künstler, der sehr wohl GIOVANNI sein kann, hat die schwungvolle Figur des Neptun, der im Brand etwas mager gekommen war, an verschiedenen Teilen in Wachs überarbeitet.

Die Sammlung der Plaketten ist um acht Stücke bereichert, darunter mehrere von VALERIO BELLI sowie ein besonders feines früheres kleines Flachrelief mit Cincinnatus am Pflug.

Die Sammlung italienischer Stuckreliefs erhielt eine fein bemalte Nachbildung von ROSSELLINOS Madonnenrelief in Marmor in den Kaiserlichen Hofmuseen zu Wien zum Geschenk.

Die Sammlung der deutschen Originalbildwerke erhielt eine Gruppe der Maria Selbdritt zum Geschenk, eine dem VEIT STOSS ganz nahestehende Arbeit von trefflicher Erhaltung der feinen alten Bemalung und des zierlichen Gehäuses.

BODE

C. ANTIQUARIUM

Das Antiquarium hat durch das Entgegenkommen des Herrn Habich in Kassel die Möglichkeit gehabt, wiederum zwei altgriechische bemalte Thonsarkophage aus Klazomenae zu erwerben, sodass diese für die Geschichte der archaischen Malerei aufserordentlich wichtige Denkmälergattung jetzt im ganzen in 6 Exemplaren, also reicher als in jeder anderen Sammlung, vertreten ist. Die neu erworbenen Sarkophage sind in der künstlerischen Ausführung der Malereien den übrigen bisher bekannten Exemplaren überlegen; der eine ist dadurch noch besonders wertvoll, dass bei ihm die Malereien an den hervorragendsten Stellen, nämlich auf der Kopfleiste und in den oberen Eckfeldern der Längsstreifen nicht, wie gewöhnlich, mit dunkler Farbe aufgesetzt, sondern ausgespart sind, sodass die Figuren in gelbweifsem Ton auf dunklem Grunde stehen. Es ist daher an diesen Stellen eine der rotfigurigen attischen Vasenmalerei entsprechende Technik zur Anwendung gebracht, deren Kenntnis hierdurch als bereits der altionischen Kunst geläufig erwiesen wird.

Von kleineren Gegenständen hat die Sammlung eine mykenische Bügelkanne und zwei mykenische Idole, ferner drei griechische Terrakotten (Knabe mit Hahn, Flötenspielerin, sitzender Pädagoge und Knabe) und fünf Köpfe von Tarentiner Thonfiguren erworben. Aufserdem sind der Sammlung eine Anzahl von geringen Gefäfsen und Gefäfsfragmenten aus Thon und Stein, sowie einige Gegenstände aus Bronze, Knochen und anderem Material überwiesen worden, die zusammen die Funde einer aus dem Virchow-Fonds unternommenen Ausgrabung des Herrn Ohnefalsch-Richter auf Cypern bilden.

Als Geschenk hat die Sammlung von Herrn Dr. Alfred Körte ein Bleigewicht der Prokonesier aus Kyzikos erhalten.

I. V.:
WINTER

D. MÜNZKABINET

Die Sammlung erwarb 167 Stück, 2 in Gold, 86 Silber- und 79 Kupfermünzen. Bemerkenswert sind darunter eine seltene Silbermünze

von Soli in Cilicien (mit einer Anzahl anderer Münzen als Geschenk des Herrn Winter aus Louisville uns übergeben), Denar des Bischofs Berthold von Toul (Ende des X Jahrhunderts) und ein Brakteat eines Dynasten von Eylenburg (XIII Jahrhundert). Geschenke erhielt die Sammlung von der Königlichen Akademie der Künste und den Herren Berghold in Danzig, Eichholtz, Professor Giel in Petersburg, Dr. Goetze, Direktorial-Assistenten des Museums für Völkerkunde (griechische Kupfermünzen, welche in und bei Troja gefunden sind), Dr. Körte (eine Reihe in Kleinasien gefundener griechischer Kupfermünzen), Graf v. Pfeil auf Klein-Ellguth, Strohbach in Sebnitz, A. Weyl, Winter in Louisville.

V. SALLET

E. KUPFERSTICHKABINET

Von den Erwerbungen des verflossenen Quartals sind die folgenden hervorzuheben:

A. KUPFERSTICHE

WILLIAM DICKINSON. König Friedrich Wilhelm III. Farbiges Schabkunstblatt.
DERSELBE. Königin Luise. Ebenso.
HENRY GUÉRARD. Mädchen im Freien. Farbenstich in neun verschiedenen Abdrücken.

B. HOLZSCHNITTE

MICHEL WOLGEMUT zugeschrieben. Petrus und Paulus mit dem Wappen des Erzbischofs Rupert von Regensburg.
HANS SEBALD BEHAM zugeschrieben. Folge von 12 Blatt mit je 12 kleinen Holzschnitten, Heilige der 12 Monate darstellend.
CESARE VECELLIO. Bildnis des Königs Heinrich III von Frankreich. 1574.
ANTONIO MARIA ZANETTI. Ländliche Scene. Clairobscur. B. XII, pag. 185, Nr. 63.

C. BÜCHER MIT HOLZSCHNITTEN

Jesu Christi vita. o. O. (Gent) 1537. 8.
Reynecke Vosz de olde / nye gedruckt. Rostock 1592. 8.
SIMONE DA CASCIA, Expositione sopra euangeli. Firenze 1496. Fol.
CARLO LODOVICI. Triomphi. Vinegia 1535. 8.
MATTHEO MARIA BOIARDO. Tutti li libri de Orlando Inamorato. Mediolani 1539.
LODOVICO ARIOSTO. Orlando Furioso. Vinegia 1546.
DERSELBE. Orlando Furioso. Venetia 1556.
LODOVICO DOLCE. L'Achille et L'Enea. Vinegia 1572.
ROBERT GOBIN. Les Loups rauissans. Paris o. J.

D. PHOTOGRAPHIEN

JACOPO BELLINI. 82 Photographien nach Federzeichnungen auf Pergament des Skizzenbuches im Louvre zu Paris. (Diese Photographien sind nicht im Handel.)

LIPPMANN

F. ÄGYPTISCHE ABTEILUNG

Herr Martin Kennard in London überwies uns eine Auswahl aus den neuen Funden des Herrn Flinders Petrie. Unweit von Ballas in Oberägypten hat dieser Forscher im letzten Jahre eine grofse Zahl von Gräbern aufgedeckt, die der Zeit zwischen dem alten und mittleren Reich (also etwa dem Ende des 3. Jahrtausends v. Chr.) angehören und sich durch Inhalt und Bestattungsart als nichtägyptisch kennzeichnen. Vielleicht sind es Gräber dort angesiedelter libyscher Soldtruppen. Die lehrreiche Auswahl, die wir der Güte des genannten Herrn verdanken — Gefäfse in Thon und Stein, Steinmesser, Steine zum Reiben der Farben, Perlen und Knochenschnitzereien — wurde im Säulenhofe ausgestellt.

Herr Premier-Lieutenant Schäffer in Wesel schenkte das Bruchstück einer Thontafel, das er in den Ruinen von Boghazkiöi in Kleinasien gefunden hat.

Herr Maler Rabes hierselbst überwies uns sein Medaillon des Professors H. Brugsch in einem Gipsabguss, der neben den Funden des verewigten Forschers seinen Platz gefunden hat. Auch den Herren Dr. Körte und von Kühlmann sind wir für Geschenke zu Dank verpflichtet.

Unter den wenigen im Kauf erworbenen Stücken ist ein altjüdischer Siegelstein und ein Siegelcylinder aus Cypern mit eigentümlichen Tierdarstellungen hervorzuheben.

ERMAN

G. MUSEUM FÜR VÖLKERKUNDE

I. ETHNOLOGISCHE ABTEILUNG

INDIEN

Geschenke. Herr Dr. Jagor in Berlin: Musikinstrumente der Ôrang Mĕntĕra, Malâka; Flechtwerke aus dem indischen Archipel. Herr Dr. Frankfurter in Bangkok: eine komplette Serie alter und moderner siamesischer Münzen; eine Handschrift mit Miniaturen, Siam; eine Reihe von Buddhadarstellungen, modern-siamesische Bilder. Herr Dr. Ehrenreich in Berlin: ein Bronzegefäfs zum Feueranfachen durch Dampf, Dardschiling. Herr Dr. Noetling: Nachträge seiner Sammlung, Spazierstock der Kolh etc.

OST-ASIEN

Geschenke. Herr Professor Dr. Hirth in München: Ethnographica und Photographien aus China. Herr Konsul Lenze aus Montreal, z. Z. in Berlin: ein Wassertröpfler aus Porzellan in Gestalt eines Penis, Japan. Von der ägyptischen Abteilung überwiesen: eine vermutlich japanische Bronze, Phönix, angeblich aus Tell-el-kebir stammend.

OST-AFRIKA

Geschenke. Herr Lieutenant Glauning: Eine gröfsere und durch sorgfältige Angaben doppelt wertvolle Sammlung, meist von den Wangindo. Herr Professor Dr. Volkens: eine Reihe ganz besonders schöner Stücke von den Dschagga, darunter ein als Giftbecher bei Gottesurteilen dienendes Gehäuse einer Achatina. Herr Dr. Stuhlmann: wertvolle Proben älteren chinesischen Porzellans aus Gräbern in Ost-Afrika, einen für die Sammlung ganz neuen grofsen Ohrpflock der Massai am Rudolphsee, eine geschnitzte Holzflasche der Somâl, ein kleines Thongefäfs und eine Kopfbedeckung (indischer Import nach der Mrima). Herr Caesar Wegener in Sansibar: eine bei Magdischu ausgegrabene kleine Thonfigur, die nach indischen Vorbildern, aber anscheinend von einem einheimischen Künstler gearbeitet ist. Frau Konsul Vohsen: einen älteren chinesischen Schalendeckel aus Lamu. Herr Konsul Vohsen: einen Feddha ja schami (reali meosi). Herr Zolldirektor Hohmann: einen gleichfalls auf ostafrikanischem Boden gefundenen altchinesischen Teller und Bruchstücke von emaillierten Schalen persischer Herkunft. Herr Regierungsbaumeister Klingholz und Herr Maler Franke: wertvolle Photographien.

Ankäufe. Ethnologica von den Wayao, Wanyamwesi und Makua, sowie von der Mrima.

WEST-AFRIKA

Geschenke. Herr Dr. Zintgraff hatte die Güte, die gröfstenteils von ihm stammende Bali-Sammlung des Museums noch durch eine Reihe weiterer wertvoller Stücke zu vervollständigen. Herr Lieutenant Klose: eine sehr erwünschte Sammlung aus dem deutschen Togogebiet. Der frühere Leiter der Yaunde-Station, Herr Zenker, vervollständigte die von ihm schon früher geschenkten Sammlungen durch weitere sehr erwünschte Zuwendungen. Das Reichs-Postmuseum schenkte eine Reihe interessanter Fetische, die Herr Telegraphen-Assistent Kraft in Togo gesammelt hat. Herr Regierungs-Assessor Freiherr von Oppenheim: ein besonders schönes und wohlerhaltenes grofses Saiteninstrument aus Kamerun. Herr R. Visser: eine Serie seiner photographischen Aufnahmen im französischen Kongo-Gebiet und ein von ihm selbst mit vollständigem Heilerfolge aus einem menschlichen Augapfel entferntes Exemplar von Filaria loa, welches gegenwärtig das einzige Exemplar seiner Art in Deutschland zu sein scheint und von Herrn Geheimrat Hirschberg zum Gegenstand einer besonderen Untersuchung gemacht wurde.

Aus dem Nachlasse von Herrn E. Baumann, der sich um unsere Kenntnis von Togo so grofse Verdienste erworben, konnten noch einige Stücke der Sammlung einverleibt werden, darunter ein sehr eigenartig geformter Blasebalg.

Ankauf. Eine Reihe von Schnitzwerken, Schmucken aus Dahomey.

SÜD-AFRIKA

Geschenke. Herr Juwelier Eisenach: drei Armbänder. Herr Professor Dr. Joest: die Photographie eines Kaffern mit einem nutschi.

OCEANIEN

Geschenke. Herr Stabsarzt Dr. Steinbach: zur Ergänzung seiner früheren Sendungen ein Muschelbeil aus Jaluit. Herr Dr. Hans Meyer: ein Ösfass und eine reich verzierte Keule, beide aus Neu-Seeland und beides Stücke von ganz ungewöhnlicher Schönheit und Kostbarkeit. Herr Albert J. Voigt: eine Photographie mit Eingeborenen einer Insel der Salomo-Gruppe.

Ankäufe. Die grofse neukaledonische Sammlung des Herrn Umlauff, die vor einigen Jahren schon in Berlin ausgestellt war und durch eine grofse Reihe hervorragender Stücke schon damals die Bewunderung der Sachkenner erregt hatte; eine gröfsere Anzahl alter und kostbarer Stücke aus anderen Teilen der Südsee, darunter eine Mumie und ein grofser geschnitzter Pfahl von den Neu-Hebriden; ein Mantel mit Streifen aus Hundefell und zwei schöne mere-mere aus Neu-Seeland; eine ausgewählte Serie von gegen 60 Stücken aus allen Teilen der Südsee, die schon vor 20 bis 30 Jahren gesammelt worden waren und manche für uns völlig neue Typen enthielt; eine Reihe hervorragender Stücke meist aus Britisch Neu-Guinea; einen ausgezeichnet schönen, sehr alten halbmondförmigen Halsschmuck von der Oster-Insel; eine Reihe von alten, teilweise vorläufig gar nicht näher zu bestimmenden Stücken aus Ost-Polynesien, darunter einen der schönsten überhaupt bisher bekannten Holzgötzen von der Oster-Insel.

AMERIKA

Ankäufe. Eine Sammlung von 172 Nummern, die der Zoologe Dr. J. Bohls bei den Lengua am rechten Paraguay-Ufer angelegt hat; einige Gräberfunde aus Peru (Steinmörser, Schöpfkelle, Kopfband, Umschlagetuch) und eine Anzahl chilenischer Objekte, die teils von den araukanischen Eingeborenen, teils von den Ansiedlern stammen.

Anthropologische Sammlung

Geschenk. Herr Dr. Dubois: einen Abguss des Schädeldaches von Pithecanthropus erectus.

Von dem Museum für Naturkunde wurden aus dem Nachlass des Dr. Lent drei Schädel überwiesen; zwei solche wurden aus den letzten Sendungen von E. Baumann in die Sammlung aufgenommen.

BASTIAN

II. VORGESCHICHTLICHE ALTERTÜMER

PROVINZ BRANDENBURG

Geschenke. Herr Geheimer Regierungsrat Professor Dr. Schwartz in Berlin: zwei Thongefäfse von Freiwalde, Kr. Luckau. Herr Zahnkünstler Höner in Berlin: eine ornamentierte Urne mit Beigefäfs von Paplitz, Kr. Jüterbog-Luckenwalde. Herr Sekretär Zimmermann in Pankow: Gürtelhaken und Fragmente von Eisen und Knochen von Cremmen, Kr. Osthavelland. Herr Ingenieur Giebeler in Grofs-Lichterfelde: Feuerstein-Pfeilspitze und Zierrat aus Eberzahn von Münchehofe, Kr. Niederbarnim. Herr Landrat Dr. Kapp in Guben: vier Thongefäfse von Schlaben, Kr. Guben.

Ankäufe. Bronze-Depotfund von Sommerfeld, Kr. Krossen. Thongefäfse mit Beigaben aus Bronze und Stein von Vogelsang, Kr. Guben, und von Grimnitz und Kraesem, Kr. West-Sternberg.

PROVINZ OSTPREUSSEN

Geschenk. Herr Rittergutsbesitzer und Rittmeister d.R. Douglas auf Gr.-Friedrichsberg: eiserne Steigbügel, Trensen, Messer, Lanzenspitzen etc. von Gr.-Friedrichsberg, Kr. Königsberg.

Ankauf. Grabfund von Weszeiten, Kr. Heidekrug.

Ausgrabung im Auftrage der General-Verwaltung: Zahlreiche Funde, meist von Bronze und Eisen, aus Gräberfeldern bei Zeipen-Görge, Kr. Memel.

PROVINZ POMMERN

Geschenke. Herr Cleve in Leckow: zwei Bronzeringe von Leckow, Kr. Schivelbein. Herr Geschäftsführer L. Holtz in Stolp: Urne von Mahnwitz, Kr. Stolp.

Ankäufe. Feuersteingeräte von Rügen, slavische Scherben von der Jaromarsburg bei Arkona.

Ausgrabung im Auftrage der General-Verwaltung. Thongefäfse von Klein-Borkow, Kr. Lauenburg.

PROVINZ SACHSEN

Geschenke. Herr Pastor Schulz in Hindenburg: Photographie eines neolithischen Gefäfses von Hindenburg, Kr. Osterburg. Herr Ökonomie-Verwalter Rauch in Helmsdorf: Silberdenar des Hadrian von Nienstedt, Kr. Sangerhausen. Herr Berginspektor Kaselitz in Granschütz: Thongefäfs-Scherben von Granschütz, Kr. Weifsenfels.

PROVINZ POSEN

Geschenke. Herr Geheimer Regierungsrat Professor Dr. Schwartz in Berlin: geschmolzene Glasperle von Schrimm, Kr. Schrimm. Herr Baron von Voss auf Klein-Boschpol: Thongefäfse von Paradies, Kr. Meseritz, und von Zaborowo, Kr. Wollstein.

Ankäufe. Kupferbarren von Margonin, Kr. Kolmar. Bronzenadel, Steinhammer, Thongefäfse von Rosko, Kr. Filehne.

RHEINPROVINZ

Ankäufe. Dolchklinge und Nadeln aus Bronze von Klein-Rechtenbach, Kr. Wetzlar. Thongefäfse und Beigaben von Keppeln, Kr. Cleve, und von Calbeck, Kr. Geldern.

PROVINZ WESTFALEN

Geschenk. Herr von Grävenitz, Hauptmann à la suite des Generalstabes in Berlin: Urne von Steinhagen, Kr. Halle.

PROVINZ HANNOVER

Geschenk. Herr Gutsbesitzer von Hollen auf Hollen: Bronzemesser und Thongefäfse von Hollenerkamp, Kr. Geestemünde.

PROVINZ SCHLESWIG-HOLSTEIN

Ankauf. Zwei Bronze-Armringe von Trittau, Kr. Stormarn.

THÜRINGEN

Geschenke. Herr Professor Dr. Lehmann-Filhés in Berlin: Feuerstein-Geräte, Steinbeile, eine Bronzefibel etc. von der »Alteburg« bei Arnstadt, Schwarzburg-Sondershausen. Herr cand. med. O. Jahn in Berlin: neolithische Thonscherben vom Kyffhäuser, Schwarzburg-Rudolstadt. Herr Dr. E. Falk in Berlin: Schlacken von einem Schlackenwall der Martinskirche bei Hetschburg, Sachsen-Weimar.

Ankauf. Steingeräte von verschiedenen Fundorten.

WÜRTTEMBERG

Geschenk. Herr cand. med. Reinecke in Berlin: neolithische Thonscherben von Hof Mauer, Oberamt Leonberg.

TIROL

Ankauf. Zwei Abgüsse von Steinskulpturen des Innsbrucker Museums.

POLEN

Geschenk. Herr cand. phil. Stanislaus Ciszewski in Berlin: eiserne Pfeilspitze von Chobedza, Gouv. Kielce.

AFRIKA

Geschenk. Herr C. Künne in Charlottenburg: verschiedene Vandalen-Münzen von Karthago.

VOSS

H. KUNSTGEWERBE-MUSEUM

I. SAMMLUNG

Neuerwerbungen

Die Sammlung wurde durch eine grofse Reihe hervorragender französischer Möbel des XVIII Jahrhunderts erweitert.

Kommode, eingelegte Holzarbeit mit Bronzebeschlägen und Marmorplatte, bezeichnete Arbeit von J. H. RIESENER. Paris um 1770.

Mobiliar der Boudoirs der Königin Marie Antoinette in Versailles, bezeichnete Arbeiten von G. JACOB, Paris um 1780, bestehend aus drei Fauteuils, einem Stuhl und einem Kaminschirm. Holzgeschnitzt und vergoldet, die Bezüge aus helllila Seide farbig gestickt. Das Mobiliar war um 1800 nach Pyrmont gelangt.

Stuhl, Nussholz, weifs und grün bemalt, bezeichnete Arbeit von G. JACOB. Paris 1770—80.

Tabouret mit verdecktem Spiegel. Holz bemalt, bezeichnete Arbeit von H.(?) JACOB. Paris 1770—80.

Rauchstuhl, Holz geschnitzt. Paris um 1770.

Stuhl, Mahagoni gedreht und geschnitzt. Paris um 1790.

METALL

Bronzefigur, stehende Venus, bezeichnete Arbeit von ALESSANDRO VITTORIA. Venedig, XVI Jahrh.

Tischglocke, Bronzeguss mit reichem Relief und verziertem Griff. Italien, XVI Jahrh.

Zinnkanne, gegossen mit reichen Reliefs und Klappdeckel. Arbeit von FRANÇOIS BRIOT, nach 1600. Zur Marsschüssel gehörig.

Zwei Wandleuchter, Goldbronze, männliche und weibliche Satyrherme, welche Lichterarme halten. Paris um 1780.

Amulet-Kapsel als Anhänger, Gold mit Email. Spanien, XVI Jahrh.

Kanne und Becken, Silber vergoldet von ausgezeichneter Durchführung. Paris 1777—1779.

Bronzefigur eines liegenden Bären von BARYE. Paris um 1840.

KUNSTTÖPFEREI

Ältere französische Fayencen von Rouen, Moustiers, Marseille, S. Clément.

Fayencen mit Lüstrefarben von BIGOT, CARRIÉS (†), DALPEYRAT & LESBROS, DELAHERCHE. Paris 1895.

Terrakotten von JOS. CHÉRET (†). Paris 1895.

Zwei Porzellan-Tassen, die eine in rose Dubarry. Sèvres um 1760.

Überwiesen

Vom Ministerium der geistlichen etc. Angelegenheiten: Bronze-Schlüssel aus dem Pfortaschen Schulgute Memleben. Deutschland, XII Jahrh.

Geschenke

Herr Dr. Sarre: Bruchstück einer persischen Fliese aus Koniah (Medresse Karataï-Kebir 1251). Abschnitt der Borte eines persischen Knüpfteppichs. XVI Jahrh.

Herr Baron von Wrangel in Danzig: Brokatstoff, drei gedruckte Stoffe und eine Leinenstickerei. Russische Arbeiten, XVII—XVIII Jahrh.

Frau Konsul von Sanden in Asuncion: Spitzendecke aus Paraguay, modern.

Herr Dr. Paul von Liebermann: Fayence-Figur, Violinspieler. Italien, XVIII Jahrh.

Arbeiten neuerer Industrie

Frau Gräfin FUGGER-KIRCHBERG: Messgewand, Seidenstickerei. Zeichnung von Geschwister OSIANDER in Ravensburg, Ausführung von der Ausstellerin.

Herren BURCHARDT SÖHNE: Englische schablonierte Tapeten, z. T. auf Geweben.

Herr FR. ZITZMANN in Wiesbaden: Geblasene Gläser, eigene Arbeit, z. T. in den Formen der alten venezianischen Gläser.

Herr H. A. KAEHLER in Nestvet: Lüster-Fayencen eigener Arbeit, darunter plastische Arbeiten, Tierfiguren und Friese.

LESSING

II. BIBLIOTHEK

Erworben wurden für die Bibliothek 49 Werke und 107 Einzelblätter, für die Ornamentstich-Sammlung 3 Werke und 427 Einzelblätter.

Als Geschenke sind zu verzeichnen:

Ihre Majestät die Kaiserin und Königin Friedrich: 2 Bl. Handzeichnungen der Malerin KATE GREENAWAY.

Herr Staatsrat A. W. Swenigorodskoi, St. Petersburg: Byzantinische Zellen-Emails der Sammlung Swenigorodskoi, Text von N. Kondakow. Frankfurt a. M. 1892.

Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde, Hamburg: Jahrbuch 1895, und Hamburger Liebhaberbibliothek Bd. I: Alfred Lichtwark, Philipp Otto Runge, Pflanzenstudien mit Scheere und Papier. Hamburg 1895.

Herr James L. Bowes, London: James L. Bowes, Notes on Shippo. London 1895.

Herr Carl Schirek, Brünn: Carl Schirek, Die Majolika-Erzeugung in Wischau. Brünn 1895.

II. BILDWERKE
DER CHRISTLICHEN EPOCHE

Die Abteilung erhielt als Geschenk eines hohen Gönners eine sehr wertvolle fast lebensgrofse Madonnenstatue der Pisaner Schule des XIV Jahrhunderts. Die Auffassung ist herber als die des NINO PISANO; auch auf TOMMASO PISANO können wir nicht schliefsen, der weit hinter diesem Meister zurücksteht. Vielleicht ist der Bildhauer ein Künstler der Pisaner Schule, der auswärts, in Florenz, Siena oder Lucca arbeitete. Wo die Statue sich ursprünglich befand, konnte leider bisher nicht ermittelt werden.

BODE

C. ANTIQUARIUM

Die Sammlung hat einen etruskischen Bronzehenkel und eine italische Bronzelampe erworben. Geschenkt wurden von Herrn Dr. Kern: Bruchstück eines roten Reliefgefäfses aus Rhodos, von Herrn Dr. Freiherrn Hiller von Gaertringen: 7 Terracottafiguren aus Nisyros. Von der Ägyptischen Abteilung sind überwiesen: Ein Bronzegefäfs, eine Bronzelampe, ein Bukranion aus Bronze, Bruchstück einer Schlange aus Bronze, 14 Bleigewichte.

I. V.:
WINTER

D. MÜNZKABINET

Die Sammlung erwarb 165 Stück: 1 Gold, 102 Silber, 62 Kupfer. Geschenke erhielt die Sammlung von den Hohen Ministerien der geistlichen, Unterrichts- etc. Angelegenheiten und dem Kriegsministerium und von den Herren E. Fiala in Prag, Regierungsrat Friedensburg, Dr. Freiherr Hiller von Gaertringen, W. R. Paton in Oxford (44 griechische, meist kleinasiatische Silber- und Kupfermünzen), Regierungsrat Dr. Schauenburg, James Simon (ein Teil des hochwichtigen Brakteatenfundes von Milda, aus dem XII Jahrhundert) und Landtagsabgeordneten van Vleuten. — Unter den Geschenken verdienen besondere Erwähnung: eine Silbermünze von Skepsis in Troas, eine Silbermünze von Methymna mit Pallaskopf und Kantharos, sowie die bisher in einem einzigen Exemplar bekannte kleine Kupfermünze von Eresus auf Lesbos, deren eine Seite die ganze Figur der die Lyra haltenden Sappho mit der erklärenden Beischrift ΣΑΦΦΩ zeigt. Das von Herrn Paton geschenkte Stück dieser zierlichen und durch die sicher beglaubigte Darstellung der Dichterin hochinteressanten Münze ergänzt unser Exemplar, das bis jetzt als Unikum galt.

V. SALLET

E. ÄGYPTISCHE ABTEILUNG

Eine schon lange empfundene Lücke in der Sammlung der vorderasiatischen Altertümer konnte in diesem Vierteljahr ausgefüllt werden. Es fehlten bis jetzt fast ganz Thontafeln aus den ältesten Zeiten der Reiche am Euphrat und Tigris. Ein Geschenk des Herrn James Simon, dessen Familie die Sammlung aufser vielem Anderen auch schon die Thontafeln von Tell-el-Amarna verdankt, hat uns nun derartige Stücke in reicher Fülle gebracht. Denn es enthält gegen 500 Thontafeln aus der zweiten Dynastie von Ur (drittes Jahrtausend v. Chr.), die mit Verwaltungsschriftstücken aus den Tempeln von Lagasch, dem heutigen Tello, bedeckt sind. Sie geben uns ein äufserst lebendiges Bild von dem gewaltigen Umfange dieser Anlagen, von dem geschäftlichen Leben und der Verwaltung der Landgüter.

Durch die Hilfe mehrerer Freunde der K. Museen konnte ein cyprisches Schmuckstück in Gold von vollendeter Feinheit der Arbeit erworben werden.

Auch die Sammlung der ägyptischen Altertümer ist durch mehrere wertvolle Stücke bereichert worden, von denen hervorzuheben sind: ein gröfseres Bruchstück eines lateinischen Papyrus der früheren Kaiserzeit, der die Senatsrede eines Kaisers enthält, und zwei interessante ägyptische Bronzen.

Die Verwaltung des Egypt Exploration Fund schenkte einige Geräte aus dem Grundstein eines Gebäudes in Der-el-bahari, Herr Professor E. Naville ein Alabastergefäfs mit dem Namen eines Königs des alten Reichs.

An das Städtische Museum von Celle und an das Akademische Kunstmuseum in Bonn wurden aus den Magazinbeständen der Abteilung kleine Sammlungen ägyptischer Altertümer leihweise abgegeben.

I. V.:
SCHÄFER

F. MUSEUM FÜR VÖLKERKUNDE

I. ETHNOLOGISCHE ABTEILUNG

INDIEN

Geschenke. Herr Dr. Jagor: Pfeifen aus Pnom-penh. Herr Dr. Grundemann in Mörz: Thürschloss aus Rântschi. Herr Kommerzienrat Gilka, hier: ein Band mit mehr als zweihundert Darstellungen südindischer Volkstypen mit Tamil- und französischem Text. Herr Dr. Noetling, z. Z. in München: Altertümer aus Birma. Herr Professor Dr. Joest, hier: eine Holzfigur aus den Philippinen. Herr Baron von Hoevell in Amboina: eine umfangreiche, sehr gut etikettierte Sammlung aus den Molukken.

Ankäufe. Eine kleine Sammlung von Gegenständen aus Sikhim und Indien, darunter ein Krug zum Schlürfen des Marwâbieres, ein Lepfschakleid, Muschein, die als Geld dienen, u. s. w.

OST-ASIEN UND SIBIRIEN

Geschenke. Frau Vice-Admiral von Wickede, Excellenz, hier: Ethnographica aus Japan. Herr Ostrowskich in St. Petersburg: Ethnographica aus Minussinek.

Ankauf. Ethnographica aus Minussinek.

EUROPA

Geschenke. Herr Popow in St. Petersburg: Ethnographica von den Lappen. Herr Dr. Bäfsler: eine Armbrust.

OST-AFRIKA

Herr Stabsarzt Dr. Mankiewitz schenkte eine gröfsere Anzahl von Waffen, Thongefäfsen, Rindenzeugen u. s. w., meist aus Uganda und Nachbarschaft; durchweg sehr schöne und wertvolle Stücke, die eine willkommene Bereicherung unserer Sammlungen bilden. Herr Professor Volkens, dem die Abteilung nicht nur für gröfsere Geschenke, sondern auch für wiederholt in freundlichster Weise erteilte Auskünfte zu Dank verpflichtet ist, schenkte einen Samenkern von Telfairia pedata, wie er an der Mrima von den Töpfern zum Glätten ihrer Ware benutzt wird.

Von grofser Bedeutung ist die Erwerbung einer grofsen Reihe ausgezeichnet schöner Gipsmasken, durch deren mühevolle Anfertigung Herr Dr. Stuhlmann sich abermals um die Sammlungen des Königlichen Museums ein grofses Verdienst erworben hat. Es sind darunter vier Masken von Wayao-, drei von Wassukuma-, zwei von Wanjamwesi-, zwei von Waganda-, zwei von Comoro-Leuten, drei Schilluk, zwei Wakussu, drei Wangoni und eine Reihe von anderen.

Durch Ankauf gelangte eine Reihe von Speeren und ein mit Halbmonden geschmückter Schild der Massai in den Besitz der Sammlung.

SÜD-AFRIKA

Die prähistorische Abteilung überwies ein Thongefäfs, wahrscheinlich der Betschuanen. Herr Baron von Müller in Melbourne schenkte eine Photographie eines »Kaffern«.

WEST-AFRIKA

Herr Dr. Gruner schenkte eine grofse Reihe von ausgezeichnet schönen und interessanten Aschanti-Gewichten, Herr Dr. Zintgraff abermals mehrere uns ganz besonders erwünschte Stücke, darunter ein Spielbrett der Mandingo und einen Elfenbein-Fetisch der Bakundu. Herr Lieutenant Dominik schenkte eine Götzenfigur der Bakoko, Herr Legationsrat Rose ein für die Sammlung vollständig neues Musikinstrument der Banyang und Herr Professor Dr. Joest eine geschnitzte Figur von der Loango-Küste von ganz ungewöhnlicher Schönheit, eine Frau mit einem Säugling darstellend.

ÄGYPTEN UND SUDAN

Herr Gehricke übergab eine aus dem Besitze von G. Nachtigal stammende sudanesische Pfeilspitze und ein Bruchstück eines altägyptischen Totenbrotes. Die ägyptische Abteilung der Königlichen Museen überwies

eine Reihe von nubischen Waffen und anderen Stücken, darunter gedrehte Armringe aus Elfenbein, wie sie als Abfälle von der Billardkugelfabrikation aus Hamburg exportiert werden.

SÜDSEE

Herr Legationsrat Rose schenkte in Bewährung alter Gönnerschaft abermals eine Anzahl sehr erwünschter Stücke aus Neu-Guinea. Ein Geschenk von höchstem Werte ist Frl. Martha Schmiele zu verdanken, die uns aus dem Nachlasse ihres Bruders, des verstorbenen Landeshauptmannes von Neu-Guinea, eine grofse Zahl kostbarer Reliquien aus verschiedenen Teilen der Südsee überwiesen hat, darunter als wertvollstes Stück eine grofse, aus dem Vollen geschnitzte Holzschale von den Admiralitäts-Inseln mit reich verzierten Henkeln und einem Durchmesser von 1,60 m. Herr Kassenverwalter Hering schenkte eine interessante Perücke von der Gazelle-Halbinsel und eine Probe des Muschelgeldes von der Duke of York-Insel. Herr Stabsarzt Dr. Steinbach vermittelte gütigst die Erwerbung eines interessanten für die Sammlung bisher völlig neuen Stückes aus Jaluit, eines grofsen Klopfers für Pandanusblätter aus Tridacna.

Anthropologische Sammlung

Herr Dr. Hans Meyer schenkte weitere 26 Schädel aus den alten Felsengräbern auf Tenerife. Herr N. H. Witt schenkte einen Schädel aus Manaos, Brasilien.

Durch das gütige Wohlwollen von Frau Geheimrat von Siemens konnte der Gipsabguss einer Büste von Werner von Siemens zur Aufstellung gelangen.

AMERIKA

Geschenke. Herr Ernst Vahl in Desterro: Prähistorische Steingeräte aus Brasilien. Herr Dr. Peñafiel in Mexiko: Gipsabguss von einem mexikanischen Steinornamente. Herr Jaime Buela in Carmelo durch Vermittelung des Herrn Baurat Tolkmitt in Montevideo: Wurfkugeln aus Uruguay.

Ankäufe. Eine Sammlung aus Patagonien, eine Goldmaske aus Peru und Thonaltertümer aus Honduras.

BASTIAN

II. VORGESCHICHTLICHE ALTERTÜMER

PROVINZ BRANDENBURG

Geschenke. Herr Lehrer Posselt in Luckenwalde: Kopf einer Bronzenadel von Sperenberg, Kr. Teltow. Herr Pfarrer Dirksen in Seddin: ein Bronzering von Seddin, Kr. West-Priegnitz. Herr Seeler in Fürstenberg a. O. Gefäfsscherben von Vogelsang und Kieselwitz, Kr. Guben. Herr Premier-Lieutenant a. D. von Schierstädt in Frankfurt a. O.: Thongefäfse und Beigaben von Cliestow, Kr. Lebus, und eine Bronzenadel von Skyren, Kr. Krossen. Herr Dr. Potonié in Berlin: Thongefäfsscherben und Tierknochen von Felchow, Kr. Angermünde. Herr Lehrer Rietz in Freyenstein: Thonscherben und einen Mahlstein von Freyenstein, Kr. Ost-Priegnitz. Herr Lehrer Grassow in Alt-Küstrinchen: zwei Bronzenadeln und Thongefäfse von Alt-Küstrinchen, Kr. Königsberg i. N. Herr cand. min. Hobus in Staakow: Thonscherben und Feuersteinsplitter von Staakow, Kr. Lübben. Der Königliche Bahnmeister I. Kl. Herr Horn in Berlin: Bronzen von Zepernick, Kr. Nieder-Barnim.

Ankauf. Thongefäfse und Beigaben von Dobrilugk, Kräsem, Balkow, Chöne u. s. w.

PROVINZ OSTPREUSSEN

Geschenk. Herr J. Pohl in Frauenburg: Gipsabguss von einer Planke eines im Frischen Haff gefundenen Schiffes mit eingeschnittenen Zeichen.

Ankauf. Steinhammer von Ruschpelken, Kr. Memel.

Von der Königlichen Zeughaus-Verwaltung überwiesen: Eine Bronze-Lanzenspitze von Allenburg, Kr. Wehlau.

PROVINZ POMMERN

Von der Königlichen Eisenbahn-Direktion Danzig überwiesen: Thongefäfse von Bublitz, Kr. Bublitz.

Ankäufe. Urnen und Mützendeckel von Abbau Rummelsburg, Kr. Rummelsburg. Ein Feuerstein-Schmalmeifsel von Stralsund. Mehrere Bronzen aus der Gegend von Stolp.

PROVINZ POSEN

Geschenk. Herr Geheimer Regierungsrat Professor Dr. Schwartz in Berlin: ein

schön ornamentiertes Thongefäfs mit Deckelschale von Wronke, Kr. Samter.

Ankäufe. Ein eisernes Schwert von Grofs-Starolenka, Kr. Posen-Ost, und eine eiserne Speerspitze oder Harpune von Hohensee, Kr. Schrimm.

PROVINZ SACHSEN

Geschenke. Herr Dr. Reischel in Oschersleben: Photographie einer sogenannten thönernen Trommel von Hornsömmern, Kr. Langensalza. Herr Landwirt Götze in Leipzig-Gohlis: Bruchstücke von Steinbeilen u. s. w. von Brücken a. H., Kr. Sangerhausen. Herr Berginspektor Kaselitz in Granschütz: zwei Mahlsteine von Gostau, Kr. Merseburg.

Von der Königlichen Eisenbahn-Direktion Magdeburg überwiesen: Spätneolithische Thongefäfse und Skeletreste aus Gräbern bei Stemmern, Kr. Wanzleben.

Ankäufe. Mehrere Bronzen von Grofs-Osterhausen und drei Steinbeile nebst Scherben und Knochen von Freyburg a. U., Kr. Querfurt. Thongefäfs und Eisenmesser von Ober-Nessa, Kr. Weifsenfels.

PROVINZ HANNOVER

Ankauf. Bronzemesser von Grofseholz, Kr. Soltau.

PROVINZ WESTFALEN

Von der Königlichen Eisenbahn-Direktion Hannover überwiesen: Urne und Beigefäfs von Porta, Kr. Minden.

PROVINZ SCHLESWIG-HOLSTEIN

Geschenk. Herr Geheimer Medizinalrat Professor Dr. Virchow: Funde aus Kjökkenmöddingern bei Wyk auf Föhr.

MECKLENBURG-SCHWERIN

Ankauf. Eine Bronze-Lanzenspitze von Rostock.

OLDENBURG

Ankauf. Kleine Bronzen u. s. w. von Grofs-Timmendorf.

THÜRINGEN

Ankäufe. Bronze-Torques vom Kyffhäuser. Ein Sporn, eine Lanzenspitze von Bronze und Steingeräte von verschiedenen Fundorten.

ÖSTERREICH-UNGARN

Geschenke. Herr Lehrer Seehars in Türmitz: verschiedene Funde von Herbitz und Aufsig, Böhmen. Herr Sanitätsrat Dr. Bartels in Berlin: Thonscherben aus Ansiedelungen von Jaiče und Debelo brdo in Bosnien.

S. Durchlaucht Prinz Ernst zu Windisch-Grätz in Wien hatte die Gewogenheit, Waffen, Geräte und Schmucksachen aus Bronze, Eisen, Bernstein und Thon von Watsch und St. Michael in Krain als Gegengabe gegen hiesige Altertümer zu überweisen.

SCHWEIZ

Geschenk. Herr Geheimer Medizinalrat Professor Dr. Virchow: verschiedene Funde vom Schweizersbild bei Schaffhausen.

KLEIN-ASIEN

Geschenk. Herr Privatdocent Dr. A. Körte in Bonn: eine Sammlung prähistorischer Funde von Bos-öjük in Phrygien.

VOSS

G. KUNSTGEWERBE-MUSEUM

I. SAMMLUNG

Neuerwerbungen

Wandteppich. Allegorische Darstellung eines Herbstmonats mit lebensgrofsen Figuren. Florenz. XVI Jahrhundert.

Die auf der Weltausstellung in Chicago 1893 angekauften Gegenstände amerikanischen Kunstgewerbes, welche im Winter 1893/94 in Berlin und sodann in verschiedenen Städten ausgestellt waren, sind jetzt nach Berlin zurückgekehrt; die künstlerisch wertvollsten Stücke sind nunmehr in die Sammlung eingereiht, vor allem Beleuchtungskörper, Glasfenster, Silber- und Thonwaren.

Geschenke

Herr Emil Gehricke: Truhe. Tirol, Ende XVI Jahrht.

Herr Dr. Carl Schmidt, z. Z. Kairo: Wollenstoff, koptisch. Weberschiffchen.

Herr Hugo Arnold: Moderne Probe indischer Shawlweberei.

Herr Alfred Eichholtz: Bronzemedaille der verstorbenen Gattin des Geschenkgebers. Arbeit von O. SCHULTZ.

Herr Dr. Darmstädter: Porzellan-Teller. Meifsen, Mitte XVIII Jahrht.

Herr Dr. Kochenburger: Zwei Porzellan-Tassen. Frankenthal, XVIII Jahrht.

Herr Moritz Levy: Porzellan-Teller, Alt-Kutani. Steingut-Teller, Alt-Japanisch.

Arbeiten neuerer Industrie

Herren JOH. KNEUSELS & CO. in Crefeld. Moderne Knüpfteppiche.

Herren SPINN & CO.: Glasfenster für die St. Jacobi-Kirche in Lübeck. Entwurf von GATHEMANN & KELLNER.

Herr Professor H. GÖTZ in Karlsruhe: Adressenschrein zum 70. Geburtstage des Herrn Oberpräsidenten von Bennigsen. Nach Entwürfen und unter Leitung des Direktors HERMANN GÖTZ ausgeführt.

LXII. Sonderausstellung
vom 21. März bis 26. April

Stickereien, z. T. plastisch vorgearbeitet, nach Zeichnungen und unter Leitung des Bildhauers OBRIST in München ausgeführt.

LESSING

II. BIBLIOTHEK

Erworben wurden für die Bibliothek 208 Werke und 539 Einzelblätter, für die Ornamentstich-Sammlung 7 Werke und 100 Einzelblätter, darunter das Skizzenbuch eines Nürnberger Goldschmiedes von 1545, das dem WENZEL JAMNITZER nahesteht.

Als Geschenke sind zu verzeichnen:

Herr Ernst Seeger, Berlin: 41 Blatt Aufnahmen japanischer Kunstgegenstände aus seiner Sammlung.

Herr Ritter von Lanna, Prag: Hans Wolfgang Singer, Das Kupferstich-Kabinet der Sammlung des Ritter von Lanna in Prag. Wissenschaftliches Verzeichnis. Prag 1895. 2 Bde.

JESSEN

III. UNTERRICHTS-ANSTALT
Schuljahr 1895/96

Das Wintersemester wurde am 7. October 1895 begonnen und am 28. März 1896 geschlossen.

Die Zahl der Schüler betrug:

	Tagesschüler		Abend-schüler	Zu-sammen
	Voll-schüler	Ho-spitanten		
Schüler . . .	110	1	201	312
Schülerinnen	32	13	47	92
zusammen. .	142	14	248	404

von denen insgesamt 891 Plätze belegt wurden.

E. EWALD

II. NATIONAL-GALERIE

Am 7. März wurde im 2. Cornelius-Saale für die Dauer von fünf Wochen eine Ausstellung von Werken des im Jahre 1895 verstorbenen Historienmalers Professor GUSTAV GRAEF eröffnet.

v. TSCHUDI

Berlin, gedruckt in der Reichsdruckerei.

Siebzehnter Jahrgang No. 3. 1. Juli 1896

AMTLICHE BERICHTE

AUS DEN

KÖNIGLICHEN

KUNSTSAMMLUNGEN

BEILAGE ZU No. 3

DIE TANZENDE MÄNADE IN DEN KÖNIGLICHEN MUSEEN ZU BERLIN

Durch die von Seiner Majestät dem Kaiser und König im Jahr 1895 gestellte und 1896 wiederholte Preisaufgabe ist die Aufmerksamkeit weiter Kreise auf die schöne Statue zurückgelenkt worden, von der zwei Abbildungen auf der beiliegenden Tafel mitgeteilt werden. Seit der Erneuerung der Preisaufgabe bin ich vielfach von Künstlern und Kunstfreunden um nähere Auskunft über die Art der Erwerbung und über den authentischen Zustand der Statue angegangen und gefragt worden, was sich etwa mit den Hilfsmitteln der archäologischen Forschung feststellen lasse.

Die Antwort auf diese Fragen sollen die folgenden Ausführungen geben, bei denen ich mich in der archäologischen Behandlung streng auf die Mitteilung dessen beschränkt habe, was mir für den gegenwärtigen Zweck in Betracht zu kommen schien.

Die Statue einer tanzenden Mänade, Nr. 208, ist den Königlichen Museen Ende März 1874 von einem deutschen Bildhauer in Rom, der nicht ohne Beziehungen zu dem dortigen Kunsthandel ist, zum Ankauf angeboten worden. Der Ankauf, der von anderen Künstlern, Kunstfreunden und Kunstkennern in Rom, u. a. den Bildhauern E. Wolff und Kopf und dem Archäologen Professor Helbig, lebhaft befürwortet wurde, wurde am 14. April abgeschlossen. Der Preis betrug 4000 Thaler. Am 28. Mai ist die Statue in die Königlichen Museen gelangt. Der Vermerk für die Inventarisierung, welche am 2. Juni erfolgte, lautet: »Verstümmelte Statue einer Bacchantin mit einer Anzahl dazugehöriger Bruchstücke«.

Diese Bruchstücke können nur wenige Stücke von geringer Gröfse gewesen sein: der vordere Teil des linken Fufses, ein abgesplittertes Stück an der Innenseite des linken Oberarms, einzelne abgesplitterte Teile am Rücken und an den Schultern.

Der Bildhauer Lürssen, der in jenen Zeiten in den Königlichen Museen als Restaurator verwendet wurde, hat eine Reinigung der Statue vorgenommen. In den Akten findet sich die Notiz des damaligen Direktors der Skulpturenabteilung Boetticher vom 16. Dezember, dass Herrn Lürssen die Abnahme der Silikatflächen vom Marmortorso der Bacchantin trefflich gelungen sei. Am 9. Januar 1876 wurde Herrn Lürssen vom Generaldirektor der Königlichen Museen Grafen Usedom der Auftrag gegeben, die Statue in Gips zu ergänzen.

Von einer Ergänzung des Kopfes und der Arme hat Lürssen Abstand genommen. Er hat sich damit begnügt, die vorhandenen abgesplitterten kleinen Teile am linken Arm und hinten am Rücken mit Gips anzufügen, ferner den abgebrochenen Vorderteil des rechten Fufses anzusetzen und endlich in Gips zu ergänzen den linken Fufs und den ganzen vorderen Teil der Plinthe. Diese Plinthe hatte Lürssen eckig und ziemlich grofs angenommen; die Standfähigkeit der Figur hatte er durch zwei Dübel unter dem Baumstamm und einen

Dübel im ergänzten linken Fufs gesichert. Als später der Wunsch geäufsert wurde, die etwas plumpe Form der Plinthe zu ändern und sie vorn rundlich abzuschliefsen, haben die Bildhauer unserer Werkstatt, die Herren Freres und Possenti, dies dadurch ermöglicht, dass sie die unter dem linken Knöchel unentbehrliche Stütze an einen Metallreif befestigt haben, den der in Gips ergänzte Teil der Plinthe verdeckt. Dabei ist die Ponderation der Statue nicht geändert worden, sondern so geblieben, wie Lürssen sie als richtig angenommen hatte.

Vielfach ist die Meinung geäufsert worden, dass diese von Lürssen hergestellte Ponderation, welche den Körper sehr stark nach rückwärts und nach rechts geneigt zeigt, nicht richtig sein könne. Umgekehrt haben andere, und auch unter ihnen wiederum Bildhauer, diese übermäfsige Neigung gerade für richtig und für ein wesentliches Element der Charakteristik erklärt. Aus äufseren Gründen wird sich eine Entscheidung nicht geben lassen. Lürssen liefs sich davon leiten, dass das hinter dem Stamme erhaltene antike Stück der Plinthe mit seiner Unterfläche, welche mit dem Zahneisen sorgfältig bearbeitet ist, horizontal liegen müsse. Aber unregelmäfsige Höhen der Plinthen sind bei antiken Skulpturen etwas überaus Gewöhnliches, so dass wir nicht wissen können, wie der verlorene Teil der antiken Plinthe geformt war und aussah. Aufserdem ist der erhaltene Teil der antiken Plinthe auffällig dünn, so dass man doch zweifelhaft bleiben muss, in welcher Weise diese Plinthe ursprünglich befestigt oder eingelassen war.



Kopf eines Hermaphroditen
Im K. Museum zu Berlin



Kopf aus Marmor
Nach einem Gipsabguss

Die Statue war mehrfach gebrochen, durch den Stamm, oberhalb der Beuge des rechten Fufses, im rechten und linken Oberarm, durch Brust und Hals und im linken Unterschenkel. Zusammengesetzt wurde sie schon in Rom, und es ist damals auch eine Form genommen worden. Wie weit Lürssen etwa diese Zusammensetzung zu erneuern hatte, ergiebt sich aus den Akten nicht. Dass Lürssen bei seiner Arbeit der Zusammenfügung und der Anfügung der kleinen Bruchstücke gewissenhaft und sorgfältig verfuhr, lehrt der Augenschein.

Die Statue ist in schönem parischem Marmor ausgeführt; sie misst 1,25 m in der Höhe.

Nachdem die Statue seit Ende März 1874 im Besitz der Königlichen Museen war, sind noch zweimal Köpfe, die zu ihr gehören sollten, zum Ankauf angeboten worden. Das erste Mal geschah dies im April 1876. Dass der damals angebotene Kopf nicht zu der Statue gehören könne, hat Boetticher sofort erkannt, und es ist darüber kein Zweifel möglich. Aber der Kopf wurde für wertvoll genug erachtet, um ihn für 450 Thaler anzukaufen. Es ist der Kopf Nr. 572 unserer Sammlung, über welchen die 1891 veröffentlichte Beschreibung die folgende Auskunft giebt: »Grobkörniger weifser Marmor, H. 0,27. Im Halse gebrochen, die Nase in Gips ausgebessert, die ganze Oberfläche verwittert. — Stark nach seiner Linken gewandt, lächelnd. Das Haar ist reich frisiert, aus der Stirn nach oben in eine Schleife gebunden, seitwärts wellig über die Ohrenspitzen zu einem Knauf im Nacken, von dem zwei Lockenenden tiefer herabfallen, gestrichen; grofse Löckchen in den Schläfen. Von der Statue einer Mänade oder eines Hermaphroditen?« Ich halte es für höchst unwahrscheinlich, dass dieser Kopf einer Mänade angehört habe; für ganz glaublich, dass er der eines Hermaphroditen ist.

Das zweite Mal wurde ein Marmorkopf, der zu unserer Statue der tanzenden Mänade gehören sollte, angeboten im Januar 1893. Der eingesandte Abgufs des Kopfes lehrte, dass die Voraussetzung der Zugehörigkeit irrtümlich war, und der Kauf ist deshalb abgelehnt worden. Der Kopf, wie es scheint der eines Mädchens, misst vom Kinn zum Scheitel 20 cm, vom Kinn zum Haaransatz 13½ cm. Nach dem Abguss ist die S. L mitgeteilte Abbildung hergestellt.

Sowohl der 1876 als der 1893 angebotene Kopf stammten aus dem Antikenbesitz desselben Bildhauers, von dem im Jahre 1874 die Statue selbst angekauft worden war, und die Zugehörigkeit des einen wie des anderen Kopfes war von den Anbietenden jedesmal mit der gleichen Bestimmtheit als zweifellos angekündigt worden, während sie von den Beamten der Königlichen Museen weder in dem einen noch in dem anderen Fall anerkannt werden konnte. Bei dem 1893 angebotenen Kopf wurde von mehreren Seiten der Zweifel geäufsert, ob er überhaupt antik sei. Ich meinerseits halte diesen Zweifel für berechtigt.



Tanzende Mänade
Im Cabinet des médailles zu Paris
Nach einer Original-Aufnahme



Tanzende Mänade
Im Cabinet des médailles zu Paris
Nach einem Gipsabguss

Eine besser erhaltene antike Wiederholung der Statue, welche uns über das Aussehen der bei ihr verlorenen Teile unterrichten könnte, ist bisher nicht bekannt geworden. Es ist bisher überhaupt nur eine einzige, in dem Hauptmotiv übereinstimmende, kleinere und in der Arbeit weit geringere Wiederholung bekannt, die Statuette in dem Cabinet des médailles in Paris, welche hierneben abgebildet ist. Von den beiden Abbildungen ist die eine (links) nach dem Original, die andere (rechts) nach einem Gipsabguss hergestellt. Die Statuette ist aus weifsem Marmor und misst in der Höhe 61 cm. Über die Herkunft stehen mir Nachrichten nicht zu Gebot. Dagegen hatte der Direktor des Cabinet des médailles Herr Babelon die Güte, mir auf meine Bitte Angaben über den Zustand der Erhaltung mitzuteilen, aus welchen folgendes hervorgeht. Die Figur war im linken Unterschenkel und im Stamm gebrochen und ist wieder zusammengesetzt worden. In Marmor sind modern ergänzt ein Stückchen am Gewand oberhalb des Stammes, der rechte Fufs und rechte Unterschenkel, soweit er unter dem Gewand sichtbar wird, mit Ausnahme eines kleinen Stückes dicht unter dem Gewand, der ganze Sockel. In Gips ist ergänzt der vordere Teil des linken Fufses. Der moderne Sockel war mehrfach gebrochen. Herr Babelon bemerkt dazu: Le soc aura été brisé postérieurement à la première restauration. Dans une seconde restauration,

plus discrète on aura suppléé à quelques parties manquant par le plâtre. Er fügt hinzu: Mon avis est qu'on ne peut guère, archéologiquement parlant, faire cas des pieds de la statuette, à cause des mutilations et des restaurations modernes dont ils ont été l'objet.

Für die Ponderation, für die Füfse und für die Haltung der Arme ist demnach aus der Pariser Statuette nichts zu entnehmen. Nach dem noch erkennbaren Halsansatz möchte ich vermuten, dass der Kopf rückwärts gebogen war. Aber bei den geringen Resten des Halsansatzes kann auch dieser Eindruck täuschen.

Ich habe vielfach die Meinung aussprechen hören, unter der grofsen Zahl von Darstellungen tanzender Mänaden, die uns auf antiken Reliefs, auf Vasenbildern und sonst erhalten sind, müssten sich wenn auch nicht ganz gleiche, so doch genügend ähnliche Figuren auffinden lassen, um aus ihnen die Ergänzung der Statue zu entnehmen.

Die Frage liegt nicht so einfach, wie es auf den ersten Blick scheinen mag. Freilich kommen auf Reliefs und Vasenbildern sehr vielfach tanzende Mänaden vor. Aber dabei ist zweierlei zu beobachten; einmal die besondere Aufgabe, die sich bei Reliefs und Gemälden ergiebt, dann die Zeit, der die Darstellungen angehören. Bei den antiken Reliefs und Vasenbildern ist die übliche Darstellung die im Profil, und das Interesse der Künstler schon dadurch ein wesentlich anderes als bei einer Rundfigur. Ferner gehören gerade die ausdruckvollsten Relieffiguren von Tänzerinnen einer weit älteren Zeit an als die Statue; wir können daher nicht erwarten, dass sie für die Statue in Betracht kommen. Dasselbe gilt von den Vasenbildern und überhaupt von allen Werken der früheren Epochen. Das griechische Originalwerk, welches die Berliner Statue und die Pariser Statuette wiederholen, ist schwerlich vor dem III Jahrhundert vor Christo entstanden. Wir können daher eine ähnliche Auffassung und Durchführung, ein ähnliches künstlerisches Bestreben und Erfinden nicht in Werken der älteren Epochen, sondern nur in denen der späteren Epochen erwarten und suchen. Es ist längst anerkannt, dass uns in den pompejanischen Bildern sehr vielfach Abglanz und Nachwirkungen der hellenistischen Kunst erhalten sind. Daher ist mit Recht schon bei einer Besprechung der Kaiserlichen Preisaufgabe im Jahre 1895 — in der Leipziger Illustrierten Zeitung vom 23. Februar — auf die Analogie hingewiesen worden, die ein pompejanisches Bild zu bieten scheint. Dass das Gemälde und die Statue im einzelnen wirklich genau übereingestimmt hätten, ist freilich nicht anzunehmen. Dazu sind schon die Bedingungen für ein Gemälde und ein Rundwerk zu verschieden. Auf dem Gemälde schwebt die Figur körperlos in leichter anmutiger Bewegung und in der einen Ansicht, in der sie vorzuführen dem Maler beliebte; in der Statue ist die Gewalt und Heftigkeit, mit welcher der Körper sich in drehender Bewegung umschwingt, das Entscheidende, und der Bildhauer konnte nicht wie der Maler und Beschauer ausschliefslich die eine Ansicht vorschreiben, die ihm die bequemste war. Ich möchte deshalb glauben, dass diese pompejanische Tänzerin, ebenso wie andere pompejanische Bilder, von denen ich noch ein Beispiel mitteile, hauptsächlich dazu dienen-könne, die allgemeinere künstlerische Vorstellungs- und Empfindungsweise nahe zu bringen, innerhalb deren das so viel stärkere und inhaltreichere plastische Kunstwerk entstanden ist, und ich würde, wenn sich eine weitergehende Übereinstimmung herausstellen sollte, jene pompejanische Tänzerin doch besten Falles nur für eine sehr verblasste Reminiscenz halten können.

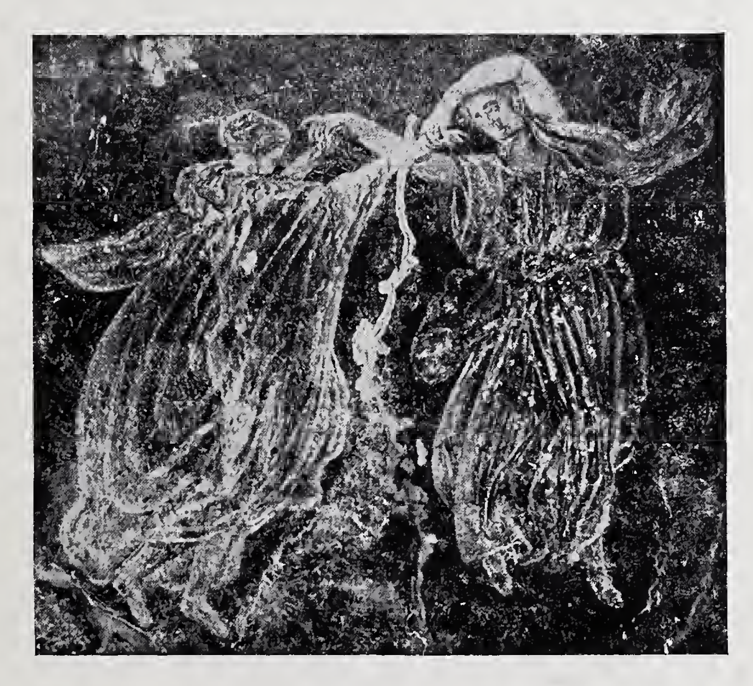


Tanzende Mänade
Nach einem pompejanischen Wandgemälde
Im Museo Nazionale zu Neapel

Die Berliner Statue, deren Vorzüglichkeit die Künstler mit Recht bewundern, wird dennoch kein Archäologe für eine originale Arbeit im vollen und eigentlichen Sinne halten. Es ist die überaus geschickte und gute Wiederholung eines Vorbildes, von dem ich vermute, dass es in Bronze ausgeführt war.

Bei diesem Bronzeoriginal fiel der stützende Baumstamm weg, der bei der Marmorkopie den Eindruck der freien lebhaften Bewegung stört, und es ist kein Grund vorhanden, für das Original das Gewand an dem linken Beine so kurz, hart und scharf abgeschnitten zu denken, wie dies die Berliner Statue zeigt. Nach der ganzen Anlage muss man hier vielmehr ein reichliches Ausklingen bewegter Falten erwarten. Weit reichere Falten zeigt an dieser Stelle bereits die Pariser Statuette, sehr volle breite Gewandmassen das pompejanische Bild.

Man hat mehrfach die Ansicht ausgesprochen, da an dem Baumstamm Schallbecken aufgehängt seien, könnten die verlorenen Hände nicht ebensolche Schallbecken, sondern



Tanzende Mänaden
Nach einem pompejanischen Wandgemälde
im Museo Nazionale zu Neapel

müssten, wenn sie überhaupt etwas hielten, irgend andere Instrumente, Tamburin, Flöten oder was immer sonst gehalten haben. Ich kann diesen Schluss an sich nicht für zwingend halten. Er wird völlig hinfällig, wenn bei dem Original der Baumstamm, also auch die daran aufgehängten Schallbecken gar nicht vorhanden waren. Eher könnte man umgekehrt vermuten, dass der in Marmor arbeitende Künstler zur Belebung des Baumstammes eben deshalb Schallbecken wählte, weil die Figur solche auch in den Händen hatte, und man könnte auch dafür wieder auf das pompejanische Bild hinweisen. Aber ein wirklich zwingender äufserer Anhalt dafür, dass die Hände irgend etwas gehalten haben, und was dies gewesen sei, ist nicht vorhanden — und die Entscheidung wird nur in dem Motiv der Bewegung zu finden sein.

Nach dem unschönen Abschneiden des Gewandes am linken Bein möchte man vermuten, dass der Bildhauer, der die Berliner Figur in Marmor ausführte, auf einen Standpunkt der Betrachtung gerechnet habe, bei dem dieser auffällige Mangel nicht oder nur

wenig hervortritt, also so, dass der Beschauer nicht der Vorderansicht gegenüber, sondern etwas mehr von der rechten Seite der Figur her seinen Standpunkt nehmen sollte. Man möchte weiter vermuten, dass einem so geschickten Künstler ein so auffälliger Mangel unwesentlich erschienen sein müsse nur um eines bestimmten Vorteils willen, den er dabei erzielte, also etwa, dass der linke Fufs freier aufstand oder dergleichen. Aber wie man sich auch den Kopf und die Arme der Figur bewegt denken mag, wird bei einem Standpunkt von ihrer rechten Seite her der Kopf schwerlich klar und wirkungsvoll hervortreten. Nach der ganzen Anlage und Bewegung der Mänade zweifle ich nicht, dass für das Bronzeoriginal vielmehr der Standpunkt der Vorderseite gegenüber, also von der linken Seite der Figur her, der entscheidende und vorteilhafteste war.

R. KEKULE VON STRADONITZ

Gedruckt in der Reichsdruckerei.

AMTLICHE BERICHTE
AUS DEN
KÖNIGLICHEN
KUNSTSAMMLUNGEN

DAS JAHRBUCH DER KÖNIGLICH PREUSSISCHEN KUNSTSAMMLUNGEN ERSCHEINT VIERTELJÄHRLICH
ZUM PREISE VON 30 MARK FÜR DEN JAHRGANG

I. KÖNIGLICHE MUSEEN

1. April — 30. Juni 1896

A. GEMÄLDE-GALERIE

Im verflossenen Vierteljahre wurde durch Tausch gegen ein ausgeschiedenes Bild ein Werk des QUENTIN MASSYS erworben, ein Brustbild der klagenden Magdalena, vielleicht ein Ausschnitt aus einer gröfseren Komposition. Die sehr charakteristische Arbeit im entwickelten Stile des Meisters war bis vor einigen Jahren in Paris, früher in englischem Privatbesitz.

Ferner wurde die Sammlung bereichert durch den Ankauf eines kleinen, besonders feinen und stimmungsvollen Gemäldes von JACOB VAN RUISDAEL. Das aus der früheren Zeit des Meisters stammende Werk zeigt ein Gewässer mit bewaldetem Ufer bei heraufziehendem Gewitter und ist mit dem bekannten Monogramm dieser Periode bezeichnet.

BODE

B. SAMMLUNG DER SKULPTUREN UND GIPSABGÜSSE

I. ANTIKE SKULPTUREN

In der Sammlung der Gipsabgüsse wurde der Kasseler Apollo und der von KÜHNE nach SCHAPER ergänzte Hermes des Praxiteles aufgestellt.

KEKULE VON STRADONITZ

II. BILDWERKE DER CHRISTLICHEN EPOCHE

Die Abteilung wurde wieder durch einige wertvolle Zuwendungen bereichert.

Durch Schenkung des Herrn Geheimen Justizrats Lessing kam eine Statue des hl. Stephan in die Abteilung der deutschen Skulpturen. Die in Holz geschnitzte, drei Viertel lebensgrofse Figur, deren alte Vergoldung und Bemalung vortrefflich erhalten ist — eine Ausnahme bei den Werken dieser Art —, rührt von dem fränkischen Bildschnitzer TILMAN RIEMENSCHNEIDER her.

Die reiche Sammlung von Werken des LUCA DELLA ROBBIA konnte durch die Zuwendung eines Gönners, der ungenannt zu bleiben wünscht, vergröfsert werden um ein kleines bemaltes Madonnenrelief aus Stuck, das nach der Übereinstimmung mit dem vom Jahre 1428 datierten Stuckrelief im Museum zu Oxford der früheren Zeit des Meisters angehört.

Gleichfalls als Geschenke wurden überwiesen 16 italienische Plaketten und neben einigen anderen Arbeiten der Kleinplastik eine herbe, aber ausdrucksvolle und energische Christusstatuette, die als eine der wenigen erhaltenen kleinen Bronzegüsse der Florentiner Kunst aus der Zeit um 1380 von besonderem historischem Interesse ist.

BODE

C. ANTIQUARIUM

Für die Vasensammlung wurden erworben an Gefäfsen altertümlichen Stils: eine Dipylonkanne, eine Lekythos mit Tierstreifen aus Syrakus, eine chalkidische Amphora, ein korinthisches Alabastron, eine böotische Dreifufsvase mit eingeritzten Darstellungen, ein böotisches Giefsgefäfs mit Darstellung eines Komos, eine Lampe in Form eines bärtigen Kopfes, an attischen Gefäfsen des V und IV Jahrhunderts: ein Becher in Form eines Doppelkopfes, ein rotfiguriger Becher mit Kriegerdarstellung, eine rotfigurige Schale, eine nicht fertig gemalte Scherbe einer Vase, eine Amphora mit auf den Firnis aufgemalten Figuren (Annali dell' Instituto 1852 Taf. I), eine zu der Gattung der Vasen mit Goldschmuck gehörige, sehr fein gearbeitete Pyxis mit dem Bild eines Brautzuges und Darstellungen von Mädchen und Eroten, ferner drei weifsgrundige polychrome Grablekythen. Eine schwarzfigurige Lekythos wurde von Herrn Dr. Freiherrn Hiller von Gärtringen geschenkt.

Die Gruppe der sogenannten homerischen Becher wurde um ein Exemplar mit Darstellung der Iliupersis und vollständig erhaltenen Inschriften erweitert.

Für die Terrakotten-Sammlung sind erworben: Thetis mit Schild auf einem Seepferd reitend (feine Arbeit des VI Jahrhunderts v. Chr.), Kind in der Wiege, flöteblasender Silen, Sirene, weibliche Figur mit Schale und Kanne, ferner aus Ägypten 3 Statuetten (schwebende Gruppe, Nike, Eros) von sehr zierlicher Ausführung. Als Geschenk erhielt die Sammlung von Herrn Dr. Freiherrn Hiller von Gärtringen eine grau glasierte Thonfigur (Eros) aus Nisyros und von Herrn Professor Conze 20 Kohlenbeckenhenkel.

An Bronzen sind erworben: altertümliche Statuette eines Siegers, Figur eines stehenden Jünglings (griechische Arbeit aus dem V Jahrhundert v. Chr.), ferner 4 Statuetten strengen Stils aus Süditalien, nämlich zwei Diskoswerfer, ein Silen und ein Jüngling mit kurzem Schurz, sodann eine kleine mit Silber tauschierte Figur eines Gladiators, ein Panther und eine Verzierungsplatte mit dem Relief eines sitzenden Hundes, ein korinthischer Helm, altertümlich, mit gravierter Darstellung von zwei um eine Palmette aufstrebenden Schlangen, ein Pferdemaulkorb und zwei Pferdetrensen, ein Paar mit Holz gefütterte und unten mit grofsen Zapfen versehene Sohlen, ein Paar Krotalen, ein Trichter und verschiedene kleine Gerätstücke, ein Kandelaber mit figürlicher Stütze und ein auf der Innenfläche versilberter flacher Teller.

Die Miscellaneen-Sammlung ist durch ein gepresstes Goldblechdiadem in Dipylonstil und zwei Karneole mit dem Portraitkopf eines Fürsten und mit dem Bild eines stehenden Herakles bereichert worden.

Mit einer Neuordnung der Bronzen und Terrakotten, die wie bisher in dem ersten Saal des Antiquariums verbleiben, aber übersichtlicher aufgestellt werden sollen, ist der Anfang gemacht.

Ebenso hat die Herstellung des Hildesheimer Silberschatzes begonnen, der ohne Gefahr für die Erhaltung der einzelnen Stücke nicht länger in dem defekten Zustand belassen werden konnte, in dem er gefunden wurde und bisher verblieben war.

I. V.:
WINTER

D. MÜNZKABINET

Die Sammlung erwarb 2322 Stücke, 38 in Gold, 1453 in Silber, 766 in Kupfer, 1 in Blei, 2 Münzstempel und 62 Siegelstempel. Die antiken Münzen wurden durch eine grofse Zahl kleinasiatischer Kupfermünzen, meist aus der Kaiserzeit, bereichert. Noch gar nicht vertreten waren bisher die Prägestätten Pelagia in Illyrien (grofse Silbermünze) und Oropus in Attika (Kupfer). Ferner sind hervorzuheben zwei künstlerisch schöne Tetradrachmen von Rhegium und Camarina, silberne Drachme von Heraklea in Ionien und viereckige Kupfermünze des Königs Zoïlus von Baktrien, bisher Unikum im englischen Privatbesitz. Unter den römischen Münzen verdienen zwei von Trajan restituierte republikanische Denare (Sulla und Gens Rubria), zwei künstlerisch vorzügliche äufserst seltene silberne Denare des Kaisers Postumus, der um 260 n. Chr. in Gallien herrschte, mit merkwürdigen Herkulesdarstellungen, und ein silberner Denar des Carausius, der zu Dio-

kletians Zeit in Britannien Kaiser war, Erwähnung; von den Mittelaltermünzen: Aachen, Obol von Ludwig dem Frommen, Brakteat von Stendal (um 1200) mit dem stehenden brandenburgischen Markgrafen und der Umschrift MARCHIO STENDALE, ein Fund von Elsasser Denaren des XIII Jahrhunderts, der ein noch unbekanntes und höchst merkwürdiges Beispiel einer Münzkonvention mehrerer Elsasser Prägeherren bietet, seltene italienische Mittelaltermünzen: Salut d'or (Goldstück mit dem englischen Grufs) von Karl II Anjou von Neapel, Doppelzecchine von Papst Hadrian VI, Silbermünze der Genuesen in Chios, Silbermünze König Heinrichs VIII von England, in Tournay geprägt, und eine schöne italienische Medaille des Königs Matthias von Ungarn in vorzüglichem gleichzeitigen Bleiguss. Die Sammlung der orientalischen Münzen wurde durch mehr als 200 muhammedanische Mittelaltermünzen vermehrt.

Die Siegelstempel-Sammlung erhielt durch vorzüglich schöne mittelalterliche Stücke, darunter u. a. eine goldene Bulle mit dem Bilde Kaiser Friedrich Barbarossas, einen erfreulichen Zuwachs.

Geschenke erhielt die Sammlung von Herrn Dr. Dressel und Fräulein Hildegard Lehnert.

v. SALLET

E. KUPFERSTICHKABINET

Von den Erwerbungen des letzten Quartals sind nachstehend die wichtigsten verzeichnet:

A. KUPFERSTICHE

Meister mit dem Zeichen I. S. Ecce homo. Pass. II, pag. 147, Nr. 1.

ALBRECHT ALTDORFER. Madonna mit dem Evangelisten Johannes. (Meyer 13?)

DERSELBE. Die Synagoge. B. 64.

GEORG PENCZ. Nackte Frau mit Harfe. B. 96.

HEINRICH ALDEGREVER. Ornament. B. 276.

HANS BROSAMER. Bathseba. B. 3.

DERSELBE. Jagd auf einen Bären und Eber. B. 20.

DERSELBE. Hirschjagd. Unbeschrieben. 32 mm hoch, 175 mm breit.

HANS BROSAMER. Hasenjagd. Unbeschrieben. 32 mm hoch, 160 mm breit.

AUGUSTIN HIRSCHVOGEL. Titelblatt zu den Darstellungen aus dem Alten und Neuen Testament. — Judith. — Sitzender König mit Schwert und Scepter. B. 10. — Sitzender König in voller Rüstung. B. 12. — Ein Fürst, stehend. B. 16. — Zwei Männer auf einem mit drei Pferden bespannten Wagen. B. 21. — Die kleine Landschaft mit den drei Brücken. B. 48. — Die drei Segelschiffe. B. 78. — Ornament mit zwei Reihern. B. 98. — Ornament mit Vögeln. B. 99. — Metallbeschlag mit einem Taschenkrebs. B. 104. — Dolchgriff mit Masken. B. 105. — Dolchgriff mit Frau. B. 106. — Fahnenträger von Glarus. — Fahnenträger von Schwyz.

HANS SEBALD LAUTENSACK. Landschaft mit der Flucht nach Ägypten. B. 45.

DERSELBE. Landschaft mit der Taufe Christi. B. 46.

MATHIAS ZÜNDT. G. Schlüsselberger. A. App. 2.

BALTHASAR JENICHEN. Ansicht von Tunis. A. 261.

MELCHIOR LORCH. Albrecht Dürer. B. 10. (Mit einem Gedicht in Typendruck.)

A. LUINING. Albrecht Dürer. B. 1.

CONRAD SALDÖRFER. Bartholomäus Rosinus.

HANS WEINER. Der Sturz der Verdammten.

JACOB VON HEYDEN. Der Raub der Helena.

WENZEL HOLLAR. Parthey Nr. 961a, 1030, 1067, 1326, 1445, 1508a, 1715, 1869, 1877, 1878, 1880, 1881, 1883, 1886, 1887, 1888, 1892, 1894, 1896, 1899, 1900, 1910, 1911, 1914, 1917, 1927, 1946, 1950, 2311, 2361.

J. PH. LEMBCKE. Die Verkündigung an die Hirten. A. 2.

G. W. J. NEUNHERZ. Satyr und Putto.

GEORG FRIEDRICH SCHMIDT. Kurfürst Friedrich I von Brandenburg und Vignette. J. 109, 6 und 7.

DE PASSE. Der Winter. Fr. 1161.

FEDDES VAN HARLINGEN. Jan Henrich Jarichs van der Ley. v. d. K. 5.

DAVID VINCKBOONS. Die Verkündigung der Hirten.

HERCULES SEGHERS. Felsige Landschaft. (Kat. de Ridder 1016.)

REMBRANDT VAN RIJN. Ansicht von Omval. B. 209.

ROELAND ROGHMAN. Landschaften. B. 1—24.

KAREL ISAAK DE MOOR. Der Narr. Nach Frans Hals.

JURIAAN OVENS. Mutterliebe.

JAN DE BISSCHOP. Nic. Tulp.

SALOMON SAVRY. Reinier Anslo. Nach Rembrandt.

JAN VAN DEN SANDE. Rickelius.

H. L. ROGHMAN. Barent Jansz Potgieter van Munster.

ABRAHAM BLOOTELING. Die Versuchung des hl. Antonius. Schabkunst. W. 68.

DERSELBE. Junges Mädchen, bei Licht zeichnend. Schabkunst.

AUGUSTIN TERWESTEN. Die Findung des Moses. Nach Paolo Veronese.

SIMON FOKKE. Festlichkeiten beim Besuche Wilhelms V von Oranien in Amsterdam. 1768. B. 12.

Mailändische Schule, XV Jahrhundert. Zwei weibliche Köpfe in phantastischem Kopfputz, nach rechts gewendet. Unbeschrieben. 158 mm hoch, 83 mm breit.

BENEDETTO MONTAGNA. Der flötende Hirt. B. 27.

MARCANTONIO RAIMONDI. Der hl. Hieronymus in einer Landschaft. B. 102.

DERSELBE. Aurora. B. 293.

BERNARDO BELLOTTO. Vier Dresdener Ansichten. M. 19, 20, 21 I und 22 I.

JACQUES CALLOT. Die Thaten des Grofsherzogs Ferdinand I von Toscana. M. 534—549.

DERSELBE. Die Versuchung des hl. Antonius. M. 139 III.

JAMES WATSON. Lady Carlisle. Nach Sir Joshua Reynolds. Schabkunst.

G. KEATING. Duchess of Devonshire. Nach Sir Joshua Reynolds. Schabkunst.

B. HOLZSCHNITTE

LUCAS CRANACH zugeschrieben. Ein schön tröstlich Bild: aus dem heiligen Bernhardo genommen | wie Adam vnd Eva | . . . zu gnaden angenommen sein. Fol.

WILHELM TRAUT. Die Geifselung Christi nach Lucas Kilian. Nagler Mon. V, pag. 388, Nr. 1937.

Niederdeutsche Schule 1546. Laufender Mann mit einem Hasen. Allegorische Darstellung. Querfol.

JACOB CORNELISZ VON AMSTERDAM. Maria und Elisabeth.

CORNELISZ TEUNISSEN (ANTHONISZOON). Das heilige Abendmahl. B. IX, pag. 152, Nr. 1.

Italienische Schule, XVI Jahrhundert. Die Verkündigung Mariä.

Ebenso. 1560. Die Schlacht bei Ravenna. (12 Bl. Gr. Fol.)

Ebenso. Waldige Landschaft.

Ebenso. Der hl. Hieronymus von einer Posaune erschreckt.

Ebenso. Fortuna und Amor. Nach Guido Reni. Pass. VI, pag. 239, Nr. 78.

Ebenso. Venus beweint den Tod des Adonis. (Vergl. Pass. VI, pag. 238, Nr. 74a.)

Meister mit dem Zeichen H. B. Brustbild Christi.

Meister mit dem Zeichen IO. AN. BO. 1538. Ecce homo. Nagler Mon. IV, Nr. 85.

LUCANTONIO DE GIUNTA. Madonna mit Heiligen. Pass. V, pag. 63, Nr. 6.

G. B. CORIOLANO. Madonna mit dem schlafenden Kinde. Pass. VI, pag. 232, Nr. 45.

C. BÜCHER MIT HOLZSCHNITTEN

Alsaharavius. Liber Theoricae necnon Practicae. Auguste Vindelicorum. Grimm et Wirsung. 1519. Fol.

(PHILIPPUS DE BARBERIIS. Opuscula.) Joannis Philippi de Lignamine . . . Praefatio. Im̄pssum. Ro. 1481. 4°. Hain. Nr. 2455.

Vita di sancti Padri vulgā Historiada . . . o. O. (Venedig) u. J. Fol.

Breviarium hiemalis partis et Estiualis sm chorum Pataviensis ecclesiae. Venetiis per .. Lucantoniū de Giunta. 1517. Fol.

SIGISMONDO FANTI. Triompho di Fortuna. Vinegia 1526. Fol.

D. BÜCHER MIT KUPFERSTICHEN

DESF.*** (DESFONTAINES). Les Bains de Diane ou Le Triomphe de l'Amour. Poëme. A Paris 1770. 8°.

MOLIÈRE. Œuvres. A Paris. 1773. 6 Bde. 4°.

WILLIAM STRANG. Death and the Ploughmans Wife. London 1895. Fol.

E. ZEICHNUNGEN

PHILIPP G. RUGENDAS. Schlacht- und Soldatenscenen. 64 sehr sorgfältige Rötelzeichnungen. Gr. Querfol.

F. REPRODUKTIONSWERK

The Buke of John Maundeuill being the Travels of Sir John Mandeville, Knight 1322—1356. ... Edited by G. F. Warner. Printed for the Roxburghe Club 1889. Fol. (Nicht im Buchhandel.)

Herr Professor Hubert Herkomer in Bushey (Herts.) schenkte 16 Blatt seiner sogenannten Herkomer-Gravüren (ein von Professor Herkomer neu eingeführtes technisches Verfahren, von einer Kupferplatte Abdrücke zu gewinnen).

Herr Professor Dr. Knoblauch in Berlin schenkte das von CONRAD FEHR radierte Bildnis des Professors Karl Weierstraſs.

LIPPMANN

F. ÄGYPTISCHE ABTEILUNG

Die in diesem Vierteljahre geschäftlich zum Abschluss gekommenen Erwerbungen haben besonders unsere Papyrussammlung vermehrt. Neben einer sehr beträchtlichen Menge demotischer, griechischer, koptischer und arabischer Papyrus, die noch der Sichtung harrt, wurden einzeln erworben:

Ein kleiner Fund hieratischer Papyrus, geschäftliche Briefe aus dem Ende des neuen Reiches (etwa 11. oder 12. Jahrhundert v. Chr.). Ein griechischer Kaufvertrag, ein Grundstück betreffend, aus dem Jahre 6 Ptolemäus' X und seiner Mutter Kleopatra (111 v. Chr.). Ein koptischer Papyruskodex, der drei bisher unbekannte gnostische Schriften enthält; eine von diesen wird um das Jahr 185 schon von Irenäus angeführt. (S. jetzt Sitzungsber. der Berliner Akad. vom 16. Juli 1896.)

Unter den erworbenen Altertümern sind hervorzuheben:

Bronzespiegel, dessen Griff eine Frau darstellt. Neues Reich. Zwei Thonflaschen derselben Zeit von einer bei ägyptischen Töpferwaren seltenen Feinheit; die Henkel der einen werden von einem Neger und einem Asiaten gebildet, die andere trägt einen Frauenkopf als Ausguss. Verschiedene Skarabäen und Kettenglieder, darunter der bisher nur in zwei Exemplaren bekannte Skarabäus des fremden Königs Jabekher. Bronzefigürchen des Gottes Set, eine der wenigen bekannten Figuren dieses Gottes.

Herr Assessor von Oppenheim machte uns den Granitkopf eines äthiopischen Königs und ein von ihm in Mosul erworbenes mittelalterliches Thongefäſs zum Geschenk.

Andere Geschenke erhielt die Abteilung von den Herren Professoren Schweinfurth und Stobbe.

Das Studienmaterial vermehrte sich um 236 Photographien und um eine gröſsere Anzahl von Abklatschen.

ERMAN

G. MUSEUM FÜR VÖLKERKUNDE

I. ETHNOLOGISCHE ABTEILUNG

Die ethnologische Abteilung hat die folgenden Erwerbungen gemacht:

INDIEN

Geschenke. Herr Regierungsrat Windmüller: javanische Modelle, Buddhafiguren aus Siam, ein Manuskript. Herr Baron von Oppenheim: Schmucksachen aus dem Pandschâb, indische Waffen, darunter ein mit Messern, Wurfringen etc. besetzter Turban der Akâlî.

Gekauft wurden: zwei alte aus Süd-Indien stammende Kupferreliefs, den Gott Vîrabhadra darstellend; eine altsiamesische emaillierte Schale; eine groſse Sammlung ethnologischer Objekte aus Assam (von den Stämmen der Nagâ, Khamti, Singpho, Mischmi etc.) sowie einige Gegenstände der Kolh und ein Schwert aus Borneo.

CHINA, JAPAN

Geschenke. Herr Regierungsrat Windmüller: ethnographische Objekte, Modelle etc. aus Japan. Herr Professor Dr. Joest: eine Ainu-Matte. Herr Dr. Jagor: eine Sparbüchse aus Canton. Herr Graf Keyserling: photographische Aufnahmen aus Transbaikalien und Peking.

Gekauft wurden: 87 Hefte der illustrierten Zeitschrift Fū-Zoku Gwa-Hō; japanische Menuki; ein grofser japanischer »Buddha«.

AFRIKA

Geschenke. Herr Baron von Oppenheim: Schmuckstücke und Geräte aus Tunis, Marokko, Algier. Herr Burchardt: ein Deckelkorb aus Ägypten. Herr Staudinger: ein von Herrn G. A. Krause mitgebrachter Fetisch. Herr Lieutenant der Res. Klose: eine Thonfigur aus Togo und selbstverfertigte Photographien aus Togo etc. Herr von Carnap Quernheimb: ein Zauberhemd und Handschriften aus Togo. Die von Herrn Regierungsbaumeister Klingholz im Jahre 1895 geschenkte Sammlung von Gipsabgüssen von Ornamenten eines Grabes bei Dar-es-Salâm wurde aufgestellt.

Gekauft wurden: eine Sammlung madegassischer Gegenstände und durch Vermittelung des Herrn Direktor Brinckmann eine Reihe von Goldgeräten der Aschanti.

OCEANIEN

Geschenke. Herr Thiel: ein Auslegerboot von der Matty-Insel. Herr Webster: eine Keule von den Marquesas-Inseln. Herr Dr. Reinecke: zwei Kämme und ein alter Korb von Samoa. Herr Baron von Mueller: einige Ethnographica aus der Südsee.

Durch Tausch mit dem Museum in Florenz: Steinwerkzeuge aus Neu-Seeland.

Gekauft wurden etwa 54 Nummern, darunter einige Masken aus dem Mobu-Mobu-Gebiet.

AMERIKA

Geschenke. Herr Dr. P. Schellhas schenkte eine kleine, aber sehr interessante Sammlung von Altertümern aus Guatemala, und übermittelte gleichzeitig eine Schenkung des Herrn Dieseldorff in Coban, welche Altertümer aus Guatemala enthält. Herr Henry Hale: einige Altertümer aus Neu-Mexiko.

Gekauft wurden: der Rest der Sammlungen des Dr. Uhle; alte Gefäfse aus Neu-Mexiko.

Durch Austausch mit Florenz wurden zwei altperuanische Gewänder aus dem Chimu-Gebiet erworben.

Von Erwerbung anthropologischen Materials sind zu erwähnen: die Geschenke des Herrn Burchardt (alter Schädel von der Oase Siwa) und von Dr. Hoffmann (Schädel eines Creek-Indianers); ferner der Ankauf von zwei Chinesen- und einem Dayak-Schädel und des Gipsabgusses eines Dinka.

I. V.:
GRÜNWEDEL

II. VORGESCHICHTLICHE ALTERTÜMER

PROVINZ BRANDENBURG

Geschenke. Herr Gutsbesitzer Fr. Kuhlmey in Ketzin: eine Harpune aus Knochen und Thongefäfsscherben von Ketzin, Kr. Osthavelland. Herr Premier-Lieutenant a. D. H. von Schierstädt in Frankfurt a. O.: eine zerbrochene Urne und Gefäfsscherben von Bredow, Kr. Osthavelland, sowie Gefäfsbruchstücke von Skyren, Kr. Crossen. Herr H. Sökeland in Berlin: 11 Thongefäfse und eine Bronzenadel von Stradow, Kr. Calau; Thonscherben von Burg, Kr. Cottbus. Herr Pastor Schmidt in Garlitz: zwei ornamentierte Thonscherben von Fohrde, Kr. Westhavelland. Herr Gerhard von Bredow auf Bredow: einen Mahlstein, Gefäfsscherben, Wandbewurfstücke und Tierknochen von Bredow, Kr. Osthavelland. Herr Theodor Wilke in Guben: 2 Thongefäfse von Guben und Starzeddel, Kr. Guben. Herr Professor Dr. Jentsch in Guben: ein kleines Gefäfs von Reichersdorf, Kr. Guben. Herr Lehrer Gander in Guben: ein Doppelgefäfs von Chöne, Kr. Guben. Herr Maurermeister Grosse in Fürstenberg a. O.: zwei kleine Thongefäfse von Guben und eine kleine Schale von Schönfliefs, Kr. Guben. Herr Kreisbaumeister Ogilvie in Crossen: mehrere Thongefäfse von Alt-Rehfeld, Siebenbeuthen und Mühlo, Kr. Crossen. Herr Gutsbesitzer Weigel und Schwester auf Buchhorst bei Rhinow: zwei Steinbeile, Feuersteinpfeilspitzen, Wetzstein und neolithische ornamentierte Thongefäfsscherben von Buchhorst, Kr. Westhavelland. Herr Dr. O. Olshausen in Berlin: Gefäfsscherben aus einem Steinhügelgrabe von Wilmersdorf, Kr. Beeskow-Storkow. Fräulein Wanda Handtmann in Seedorf bei Lenzen: eine kleine Bronzespitze von Mellen, Kr. Westpriegnitz.

Ankäufe. Eine Sammlung vorgeschichtlicher Altertümer aus der Gegend von Brandenburg a. H. Eine Sammlung von Altertümern aus dem Kr. Westhavelland. Drei Bronze-Armringe (Depotfund) von Mahlsdorf, Kr. Jüterbog-Luckenwalde. Thongefäfse und kleine Bronzebeigaben von Balkow, Kr. Weststernberg. 9 Thongefäfse und 1 Gefäfsdeckel von Vogelsang, Kr. Guben. 2 Thonschalen von Kräsem und eine Thonkugel von Rampitz im Kr. Weststernberg. Thongefäfse und kleine Bronzebeigaben von Kräsem, Kr. Weststernberg. Zwei goldene Fingerspiralen von Woltersdorf, Kr. Ostpriegnitz.

Durch Tausch erworben: fünf Urnen von Bindow, Kr. Crossen.

Ausgrabungen im Auftrage der General-Verwaltung. Thongefäfse aus zwei Grabhügeln von Kieselwitz, Kr. Guben, und Gefäfs-Bruchstücke von Stradow, Kr. Calau.

PROVINZ OSTPREUSSEN

Ankäufe. Eine gröfsere Anzahl von Grabfunden mit reichen Beigaben von eisernen Waffen, Pferdegeschirr und Bronzeschmucksachen aus Anduln, Kr. Memel.

PROVINZ WESTPREUSSEN

Überweisung seitens des Provinzial-Museums in Danzig. 3 Urnen und eine blaue Glasperle von Sullenschin, Kr. Carthaus.

PROVINZ POMMERN

Ankäufe. Bronzefund von Neu-Lobitz, Kr. Dramburg. Eine Feuerstein-Lanzenspitze, 3 Bronze-Hohlcelte und ein Bruchstück eines solchen von Heringsdorf, Kr. Usedom-Wollin. Ein Depotfund vom »Nonnensee« bei Bergen auf Rügen.

PROVINZ POSEN

Geschenk. Herr Ökonom A. W. Manske in Behle: mehrere Thongefäfse von Behle, Kr. Czarnikau.

Ankäufe. Thongefäfse und Beigaben aus Bronze und Eisen aus den Kreisen Fraustadt und Wollstein. 11 Gefäfse, Kinderklapper und ein Bruchstück eines Räuchergefäfses von Choyno, Kr. Rawitsch.

PROVINZ SCHLESIEN

Geschenk. Herr Hahn in Polnischdorf bei Wohlau: Thongefäfse, einen eisernen Halsring, Wetzstein und Steinkugel aus dem Gräberfeld von Buschen, Kr. Wohlau.

Ankäufe. Thongefäfse und kleine Bronzebeigaben von Sabor und eine Bronzenadel von Simbsen, Kr. Glogau. 3 Urnen und 28 kleine Beigefäfse von Bergisdorf, Kr. Sagan.

PROVINZ SACHSEN

Geschenke. Herr Gastwirt Lenz in Scharnikau: Thongefäfs und ein Bruchstück eines zweiten von Scharnikau, Kr. Stendal. Herr Oberamtmann Ramdohr in Neehausen: einen Thonwirtel von Neehausen, Mansfelder Seekreis. Herr Lehrer Serien in Crossen: eine eiserne Schwanenhalsnadel vom Exerzierplatz bei Gardelegen. Herr Forstmeister Brecher in Grünewalde: 2 Urnen und ein Schädelfragment von Plötzky, Kr. Jerichow I.

Von der Königlichen Eisenbahn-Direktion Magdeburg überwiesen: Urne und Eisenreste von Mehrin, Kr. Salzwedel.

Ankauf. Steingeräte, Gefäfsscherben u.s.w. aus der Gegend von Merseburg.

PROVINZ HESSEN-NASSAU

Ankauf. 3 Bronzecelte aus der Gegend von Cassel und von Wiesbaden.

RHEINPROVINZ

Geschenk: Herr Fabrikdirektor a. D. Finzelberg in Berlin: 19 römische Thongefäfse von Andernach und Umgegend, Kr. Mayen.

Von der Königlichen Eisenbahn-Direktion St. Johann-Saarbrücken überwiesen: ein römischer Henkelkrug und 3 rote Thonschalen von Oberlinxweiler, Kr. St. Wendel; Thongefäfsscherben von einem Münzfunde bei Nonnweiler, Kr. Trier.

Ankäufe. Goldene Fibel von Andernach, Kr. Mayen. Bronzefibel von Cobern, Kr. Coblenz. Bronze-Dolch und -Nadel, sowie Thongefäfsscherben aus einem Hügelgrabe von Dornholzhausen, Kr. Wetzlar. Thongefäfse aus Hügelgräbern von Heumar, Kr. Mülheim.

PROVINZ WESTFALEN

Ankauf. Urne und Scherben von Bocholt, Kr. Borken.

PROVINZ HANNOVER

Ankäufe. Statuette aus Lüneburg, 16 Feuerstein-Geräte aus den Kreisen York, Stade und Harburg (Landkreis). 14 Thongefäfse, ein Bodenstück und 2 Wirtel von Brünhausen, Kr. Sulingen; ein Feuersteinbeil von Sudwalde, ein Steinhammer und ein Bruchstück von Eitzen, Kr. Sulingen. Eine Schmuckplatte und 2 Fragmente von Silber aus einem Münzfunde von Dietrichsfeld, Kr. Aurich.

PROVINZ SCHLESWIG-HOLSTEIN

Ankäufe. Bronzesporn aus dem Plöner See. Kleinere Sammlungen von Feuerstein- und Steingeräten aus dem Kreise Sonderburg. Feuerstein-Geräte, Bronzen u. s. w. aus der Gegend von Husum, von Fehmarn u. s. w.

KÖNIGREICH SACHSEN

Ankauf. Eine Sammlung von Thongefäfsen, Bronze-Ohrringen u. s. w. von Zeithain, Amtshauptmannschaft Meifsen.

ANHALT

Ankäufe. Bronzefund aus einem Thongefäfse von Riesdorf. 7 Thongefäfse, ein Bruchstück und Beigaben von Strinum-Zerbst.

THÜRINGEN

Von der Königlichen Eisenbahn-Direktion Erfurt überwiesen: verschiedene Fundstücke aus der Gegend von Saalfeld in Sachsen-Meiningen.

Ankäufe. Fränkischer Grabfund von Weimar, Friesstrafse. 3 Pfeilspitzen, Schaber und Späne von Feuerstein, Steinhammer, 6 Steinbeile, Meifsel u. s. w. von Wilsdorf, Sachsen-Weimar. Eine Sammlung von Bronzen, Eisengeräten, Mahlsteinen und Thongerät vom kleinen Gleichberge bei Römhild in Sachsen-Meiningen. Eine Sammlung von Steingeräten, eine Thonlampe und eine Bronzelampe von verschiedenen Fundorten.

BAYERN

Ankäufe. Thongefäfse und Bronzebeigaben aus der Oberpfalz; Bronzeschale von Kelheim; Steinhammer von Frechenfeld in der Pfalz.

HESSEN-DARMSTADT

Ankauf. Steinhammer von Mainz.

BADEN

Geschenk. Herr Ingenieur A. Bonnet in Karlsruhe: Zeichnungen neolithischer Funde von Untergrombach, Amt Bruchsal.

Ankauf. Eine Sammlung von Pfahlbau-Funden aus dem Überlinger See.

ELSASS-LOTHRINGEN

Ankäufe. Zwei fränkische Grabfunde von Sulzbach und Pfalzburg. Bronze-Torques von Pfalzburg.

ÖSTERREICH-UNGARN

Geschenk. Herr Sanitätsrat Dr. Bartels in Berlin: Steingeräte, Schlacken und Thonscherben aus dem prähistorischen Kupferbergwerk vom Mitterberg in Salzburg.

Ankauf. 5 Bronzecelte aus Ungarn.

ITALIEN

Ankauf. 2 Steinhämmer aus der Lombardei.

SCHWEIZ

Ankäufe. 2 Schwerter, 2 Lanzenspitzen, 2 Schwertbarren, 6 Fibeln, Pincette, 3 Gürtelhaken und 10 Ringe aus Eisen von der Station La Tène. Ein Stück Bronzeguss-Schlacke von Zürich.

FRANKREICH

Ankauf. 28 Stein- und Feuersteinbeile, 2 Lanzenspitzen, 4 Celte und 2 Armringe aus Bronze von verschiedenen Fundorten.

GROSSBRITANNIEN

Ankäufe. 3 Schwerter, Lanzenspitzen, Celte und Ringe von Bronze aus verschiedenen Fundorten, 10 Feuersteingeräte und ein Bronzeschwert aus Irland.

SKANDINAVIEN

Ankäufe. Eine Sammlung galvanoplastischer Nachbildungen goldener Brakteaten aus Schweden und Dänemark. Eine kleine Sammlung von Fibeln, Perlen, Lanzenspitzen u. s. w. von der Insel Gotland und anderen Fundorten in Schweden.

Zu bemerken ist noch, dass die sehr interessante und reichhaltige, in ihrem Erhaltungszustande aber durch starken Rost sehr gefährdete Sammlung von Eisenfunden, welche der Magistrat der Stadt Guben dem König-

lichen Museum unter Vorbehalt des Eigentumsrechtes gütigst überwiesen hat, jetzt im Saale der brandenburgischen Altertümer aufgestellt ist, nachdem sie einem sorgfältigen Konservierungsverfahren unterzogen worden ist. Bei der grofsen Gefahr, welche den Eisenfunden infolge der Verrostung droht, wäre es sehr wünschenswert, wenn kleinere Sammlungen, welche im Besitz von Eisen-Altertümern, aber nicht in der Lage sind, dieselben durch ein geeignetes Konservierungsverfahren zu schützen, diesem anerkennenswerten Beispiel Folge leisteten, zumal es sich, wie bei Altertümern überhaupt, so aber namentlich bei den Eisenfunden, um eine dauernde Pflege handelt, bestehend in sorgfältiger Beobachtung, Reinhaltung und, bei Eintritt von Spuren erneuten Rostes, wiederholter Vornahme eines zweckmäfsigen Konservierungsverfahrens.

VOSS

H. KUNSTGEWERBE-MUSEUM

I. SAMMLUNG

Neuerwerbungen

2 Leuchter, Bronze, teilweise vergoldet. Frankreich um 1700.

Tischglocke, Bronze, in Silber tauschiert. Venedig, XVI Jahrh.

Chokoladen-Service, Tablett mit Einsätzen, Silber vergoldet, für Porzellantasse, Glasbecher und Zuckerschale, in gepresstem Lederetui. Augsburg um 1760.

Kaffee-Service in Lederetui, bestehend aus 6 Stücken Porzellan, farbig bemalt, mit Reliefvergoldung. Wien um 1800.

Porzellanteller. Frankenthal, XVIII Jahrh.

Porzellanfigur, farbig bemalt. Meifsen, Mitte XVIII Jahrh.

Blumenvase, Porzellan, farbig bemalt, mit Einsatz. China, XVII—XVIII Jahrh.

Porzellansessel. China, XVII Jahrh.

Fayenceschüssel, blau und rot bemalt. Rouen, Anfang XVIII Jahrh.

Buchdeckel, Holz, farbig bemalt. Siena 1450.

Mittelalterliches Schmuckgerät, Silber, teilweise vergoldet und mit Steinen besetzt, bestehend aus Spangen, Gürtelschnallen, Schliefsen, Ringen, Besatzstücken und Knöpfen in verschiedenster Gröfse und Ausführung, gefunden bei Pritzwalk in der Ukermark. Deutschland, XIV Jahrh.

Geschenke

Gesellschaft patriotischer Kunstfreunde in Böhmen durch deren Präsidenten Herrn Grafen Buquoy in Prag: Bronzemedaille aus Anlass des 100jährigen Bestehens der Gesellschaft, geprägt von J. TAUTENHAYN.

Herr C. Forst in Karlsruhe im Auftrage der Firma Christofle & Co. in Paris: Plakette, Kupfer, versilbert von O. ROTY.

Herr O. Jaeger: Ofenkachel.

Herr Dr. Martin Prausnitz, Jessnitz in Anhalt: Wandteppich in Gobelinarbeit.

Herr Freiherr von Oppenheim in Köln: drei Holzschnitzereien, Rabat; eine Mosaikfliese, Granada; drei Schlösser, Bagdad; eine Schale, Kupfer, vergoldet, Angora; eine Fliese, Fez; neun Textilien.

Herr A. Müller: gewebter Möbelstoff nach mittelalterlichem Muster.

Herr Dr. Haupt in Hannover: ein Stuhl.

Überwiesen

Aus dem Nachlass der Frau Justizrat Groddeck, von Herrn Dr. Nachtigall stammend: vier Knüpfteppiche.

Leihgaben

Von Herrn Grafen von Hohenthal, Hohenpriesnitz: drei Wandbehänge in Stickerei, XVIII Jahrh. Restauriert von W. ZIESCH & CO.

Von Herren W. Ziesch & Co.: ein Gobelin, XVIII Jahrh.

Arbeiten neuerer Industrie

Von Fräulein ANNA KESSLER: gestickte Bildtafel mit Malerei. Gearbeitet von Fräulein KESSLER.

Von Herrn Hofbuchbinder COLLIN: Glückwunschadresse der Deutschen in Moskau zur Krönung des Kaisers Nikolaus II. Entworfen und in Leder getrieben von COLLIN, Malerei von HANETZOG.

Von Herrn Professor KÖPPING: 15 Gläser in farbigen Lustretönen und naturalistischen Formen.

Von Herrn ENGELBRECHT in Hamburg: drei Glasfenster.

Von Herren CHRISTOFLE & CO. in Karlsruhe: Taufschale und Kanne, Zinn.

LXIII. Sonderausstellung

vom 6. Juni bis auf weiteres

Sammlung des Herrn Martin Heckscher aus Wien. Die dem Königlichen Museum, dank dem bereitwilligen Entgegenkommen des Besitzers, leihweise zur Ausstellung überwiesene Sammlung ist in einem der oberen vom grofsen Silbersaale aus zugänglichen Säle als geschlossenes Ganzes ausgestellt und füllt diesen Raum in allen Teilen. Dieselbe enthält aufser französischen Möbeln des XVIII Jahrhunderts und Wandteppichen des XV—XVI Jahrhunderts, darunter drei gröfsere hervorragende Stücke, vorzugsweise Gegenstände der Kleinkunst des Mittelalters, der Renaissance und Folgezeit in erlesenen, kostbaren und seltenen Exemplaren. Die Gruppe der Elfenbeinarbeiten reicht hinauf bis in die karolingische Zeit. Reich vertreten sind das Kirchengerät in Grubenschmelz, vornehmlich jedoch Silberarbeiten vom Mittelalter bis in die Renaissancezeit; hieran schliefsen sich Arbeiten aus Bergkrystall, italienische Bronzen des XVI Jahrhunderts und dekoratives Goldbronzegerät des XVIII Jahrhunderts. — Die Emailarbeiten umfassen auch die späteren Entwickelungsstufen dieser Technik, das durchsichtige Email auf Silber, schliefslich in hervorragender Auswahl Maleremail von Limoges im XV—XVI Jahrhundert.

Den am höchsten bewerteten Bestandteil der Sammlung bildet das Schmuck- und Ziergerät der Renaissance, die Arbeiten in Goldemail, sowie in seltener Vollständigkeit das Kleingerät des XVIII Jahrhunderts: Dosen, Uhren, Necessaires, Büchsen, Miniaturen, darunter seltene Stücke, durch Meisternamen und Marken bezeichnet.

Die Miniaturmalerei des Mittelalters ist glänzend vertreten durch ein aus dem Ende des XV Jahrhunderts stammendes Breviarium von ausgezeichneter Erhaltung, dem Codex Grimani der Marcus-Bibliothek zu Venedig verwandt.

Die Ausstellung ist zum gröfsten Teil in den mit dankenswerter Bereitwilligkeit zur Verfügung gestellten Schauschränken des Besitzers erfolgt.

I. V.:
R. BORRMANN

II. BIBLIOTHEK

Erworben wurden für die Bibliothek 78 Werke und 656 Einzelblätter, für die Ornamentstich-Sammlung 5 Werke und 88 Einzelblätter, darunter ein Sammelband mit 186 Handzeichnungen des Augsburger Ornamentzeichners JOHANN ESAIAS NILSON, sowie mehrere Handzeichnungen anderer Meister aus dem Nachlasse des Architekten DESTAILLEUR.

Als Geschenke sind zu verzeichnen:

Herr C. Jacobsen, Ny Carlsberg bei Kopenhagen: C. Nyrop, Ny Carlsberg, et Jubiläumsschrift. Kjobenhavn 1896.

Herr Geh. Baurat Veitmeyer, Berlin: H. Moses, A collection of antique vases, London 1814, und mehrere Einzelblätter.

Königlich Württembergische Zentralstelle für Gewerbe und Handel, Stuttgart: Das Königlich Württembergische Landes-Gewerbemuseum in Stuttgart. Festschrift zur Einrichtung des neuen Museumsgebäudes. Stuttgart 1896.

JESSEN

III. UNTERRICHTS-ANSTALT

Schuljahr 1895/96

Das Sommer-Quartal wurde am 9. April begonnen und am 29. Juni geschlossen.

Die Zahl der Schüler betrug:

	Tagesschüler Voll-schüler	Tagesschüler Ho-spitanten	Abend-schüler	Zu-sammen
Schüler . . .	89	6	153 [1]	248
Schülerinnen	33	10	39 [1]	82
Summe . .	122	16	192	330

von denen insgesamt 719 Plätze belegt wurden.

[1] Einschl. je 4 Hospitanten der Nachmittagsklassen.

E. EWALD

II. NATIONAL-GALERIE

Im laufenden Vierteljahre wurde im 2. Cornelius-Saale der Königlichen National-Galerie der künstlerische Nachlass von ROBERT WARTHMÜLLER und ALBERT BRENDEL ausgestellt. Die Eröffnung der ersteren Ausstellung fand am 23. April, die der letzteren am 6. Juni statt.

V. TSCHUDI

Berlin, gedruckt in der Reichsdruckerei.



STUDIEN

UND

FORSCHUNGEN





HANS MEMLING

BILDNIS EINES ÄLTEREN MANNES

ORIGINAL IN DER K. GEMÄLDE-GALERIE ZU BERLIN

HELIOGR. D. REICHSDRUCKEREI



EIN MÄNNLICHES BILDNIS VON HANS MEMLING IN DER BERLINER GALERIE

VON WILHELM BODE

Unter verschiedenen Gemälden, die unserer Galerie demnächst als Geschenke eines zur Förderung der Sammlung gebildeten Vereines von Freunden der Galerie überwiesen werden sollen, befindet sich das Bildnis eines älteren Mannes von Hans Memling. Dasselbe ist in der Litteratur bisher unbekannt, freilich gerade bei den Bildnissen Memlings eine keineswegs so ungewöhnliche Thatsache, als man bei der Seltenheit hervorragender Werke der altniederländischen Schule annehmen sollte. Memling ist als Porträtmaler aufserordentlich thätig gewesen; an Einzelporträts von seiner Hand sind uns fast so viele erhalten wie von allen seinen grofsen Vorgängern zusammen. Auch sind dieselben von so grofser Verwandtschaft unter sich und haben eine so leicht erkennbare Eigenart, dass es höchst auffällig ist, wenn sie trotzdem nicht selten noch unter fremden Namen gehen. Werden doch, nach Crowe und Cavalcaselles Vorgang, verschiedene derselben, wie die jugendlichen Männerbilder in der Galerie Corsini zu Florenz, in der Akademie zu Venedig und in der Antwerpener Galerie noch als Werke Antonellos ausgegeben, obgleich sie auf Eichenholz gemalt sind und alle charakteristischen Eigenschaften Memlings aufweisen.

Das neue Bildnis der Berliner Galerie zeigt einen Mann im Alter von mehr als sechzig Jahren in etwa dreiviertel lebensgrofsem Brustbild. Der Dargestellte ist fast von vorn gesehen; eine hohe schwarze Mütze bedeckt sein kurzes, dünnes Haar; sein Rock ist von schwarzem Wollenstoff; die mageren Finger der rechten Hand ruhen vorn gleichsam auf dem Rahmen auf. Hinter dem Dargestellten ist eine niedrige Mauer, auf der links eine Säule von buntfarbigem Marmor aufsteht. Den Hintergrund bildet eine Landschaft mit Wiesen und Bäumen, die mit dem Meere abschliefst, vor dem sich ein festes Schloss erhebt.

Auffassung und Anordnung, die Art, wie die eine Hand unten am Rande des Bildes angebracht ist, selbst der Typus des Dargestellten erinnern auf den ersten Blick auffallend an den »Mann mit der Nelke« von Jan van Eyck. Aber mit ihm hat die ganze Behandlung, hat die Charakteristik nichts zu thun; hier verrät sich in der weichen Malweise, in der zeichnerischen Art, wie namentlich der Kopf behandelt ist, in der schlichten, fast etwas schüchternen Charakteristik deutlich Hans Memling. Auch die Einzelheiten, die rundliche Form der Bäume, die Art, wie die Lichter aufgesetzt sind, die Anbringung der Säule zur Seite, wie Farbe und Zeichnung derselben, die An-

ordnung des Porträts vor der Landschaft und der parkartige Charakter derselben sind durchaus eigentümlich für den Brügger Meister. Selbst der »Schimmelreiter«, das »Monogramm Memlings«, wie ihn ein belgischer Kompilator bezeichnet, fehlt in der Landschaft nicht. Ungewöhnlich für Memling ist die Aufnahme des Kopfes in vollem Licht, wodurch bei dem Fehlen kräftigerer Schatten die Modellierung, namentlich in der Entfernung, wenig wirkungsvoll erscheint. Mit dieser Eigentümlichkeit hängt die gleichfalls ungewöhnliche, mehr zeichnerische Behandlung des Kopfes zusammen, die von einer dem Jan van Eyck nahekommenden Feinheit und Delikatesse ist. Beides deutet darauf, dass wir hier ein frühes Werk des Memling vor uns haben, wofür auch das Kostüm und einzelne Abweichungen in der Behandlung der Landschaft sprechen.

Wie dieses Bildnis, so war auch ein im Frühjahr von Dr. Bredius für das Museum im Haag auf einer Londoner Versteigerung erworbenes Jünglingsporträt in der Litteratur noch nicht bekannt. Dasselbe steht in seiner frischen Karnation, der kräftigen Modellierung und breiten Behandlung dem köstlichen Porträt des Niccolò Sforzore sehr nahe, das in der Galerie zu Antwerpen noch immer unter Antonellos Namen geht. Unerwähnt ist auch ein ähnliches Männerbildnis im Besitze von Earl Wemyss in Gosford House. Zu den interessantesten Novitäten im Œuvre des Meisters würde das sechsteilige Reisealtärchen in der Galerie zu Strafsburg gehören, wenn sich die, bisher nur mündlich ausgesprochene Ansicht H. von Tschudis bestätigt, dass es nicht von Simon Marmion (mit dem es in der That nichts zu thun hat), sondern von Memling herrühre. Eine genaue Untersuchung des Bildes, namentlich des Wappens auf der einen Tafel, wird darüber hoffentlich bald Gewissheit bringen. Das Werk befand sich unbeachtet in einem Florentiner Palaste, bis ich es vor vier oder fünf Jahren für die Strafsburger Galerie erwarb.

STUDIEN ZU MICHELAGNIOLO

VON CARL FREY

II.

In der Galleria Buonarroti (vetrina 58) befindet sich ein merkwürdiges Blatt von der Hand Michelagniolo's.

Zu oberst stehen in weitem Abstande voneinander die Worte:

el Cielo e la Terra

Darunter (nach gröfserem Zwischenraum, doch in demselben Abstande wie zuvor):

el Cielo e la Terra

Darunter endlich:

el Di e la Nocte parlano e dichono:
Noi abiano chol nostro ueloce chorso chondocto alla morte el ducha Guliano;
è ben gusto, che e' ne facci uendecta chome fa.
E la uendecta è questa:
Che auendo noi morto lui,
lui chosi morto a tolta la luce a noi e chogli ochi chiusi a serrato e nostri, che non risplendon piu sopra la terra.
Che arrebbe di noi dunche facto, mentre uiuea!

Darunter drei prächtige Profile von Säulenbasen in Rotstift und der uns heute unverständliche Vermerk »cento octanta secte«.[1]

Einer der früheren Entwürfe zu den Grabdenkmälern der Sagrestia nuova di San Lorenzo liegt vor. Seine Wichtigkeit besteht darin, dass der Künstler selbst von seinem unteren Teile eine Erklärung giebt, die er im Momente des Schaffens, als erste Idee und zunächst für den eigenen Gebrauch flüchtig niedergeschrieben, zweifelsohne später auch seinem Auftraggeber, Papste Clemens VII, mitgeteilt hat. Zu dieser Skizze in Worten hat man sich eine der zahlreichen Zeichnungen Michelagniolo's zu den Wandgräbern der Sakristei hinzuzudenken: In der Mittelnische (auf dem Blatte freier Raum) sitzt der Herzog von Nemours; rechts und links zu seinen Häupten die allegorischen Gestalten von Himmel und Erde, wohl mit je einem Cartellino an ihrer Basis und der Aufschrift: el Cielo, la Terra — (aus dem zweimaligen Vorkommen dieser Worte zu schliefsen). Zu seinen Füfsen der oder die Sarkophage mit den

[1]) Gotti II. 176. Ricordo al popolo Italiano p. 73 ungenau. Grimm, Springer L. Ma.'s etc. — Abgeteilt von mir nach Art eines Gedichtes.

Statuen von Tag und Nacht, die, gleich lebenden Wesen, über Giuliano's Hinscheiden Betrachtungen anstellen. Im Anschluss an den Abdruck im Ricordo al popolo Italiano werden gewöhnlich Cielo und Terra in die Unterhaltung mit einbegriffen. So übersetzt z. B. Springer (p. 254): »Himmel und Erde, Tag und Nacht reden und sagen« etc. Allein das verbieten die Anlage des Blattes wie der Sinn der Worte. Sicherlich werden »Himmel und Erde« (etwa Uranos und Cybele?), sowie die entsprechenden Figuren vom Grabmale Lorenzo's nach Michelagniolo's Intention ähnliche Bemerkungen ausgetauscht haben. Doch ist eine authentische Niederschrift davon nicht erhalten, vielleicht auch nie erfolgt. Vasari's Interpretation kann nicht dafür gelten, zeigt auch eine verdächtige Übereinstimmung mit der Deutung der Allegorien am Juliusgrabe.[1]) Das Ganze liest sich wie der Prosa-Entwurf eines Sonettes, weshalb ich es in meiner Ausgabe der Gedichte Michelagniolo's nicht missen wollte (Nr. XVII). Man beachte u. a. den für den Dichter so charakteristischen Ausruf am Schlusse, der mehrfach, namentlich in den Gedichten der Frühperiode, wiederkehrt (z. B. Nr. VII). Auch unter die Epigramme könnte es eingereiht werden. Die Epitaffi auf Cecchin Bracci z. B. bieten dafür spätere Analoga.

Charakteristisch in Michelagniolo's Werken ist der Reichtum an allegorischen Gestalten. Nicht dass der Künstler darin dem Geschmacke der Zeit, die ja an allerlei Allegorien und symbolischen Bezügen den gröfsten Gefallen fand, hätte Rechnung tragen wollen. Dergleichen Gesichtspunkte pflegten für diesen Gewaltmenschen selten mafsgebend zu sein. Auch nicht aus einer Vorliebe für philosophische Spekulationen, die man bei Michelagniolo hat nachweisen wollen, noch aus Lust am abstrakten Gedankenspiel an sich erklärt sich dieses Phänomen; vielmehr aus künstlerischer Notwendigkeit, aus dem Drange für die Welt der Ideen, die seine Phantasie erzeugte, immer neue und vollkommenere reale Abbilder zu stabilieren. Formenbehandlung und Ideenverkörperung stehen bei ihm in unlöslicher Wechselwirkung. Man gehe die Reihe seiner selbständigen Schöpfungen von der Pietà oder vom David an durch: Immer hat Michelagniolo nach der inhaltlichen Seite Symbole, nach der formalen Typen geschaffen. Das persönliche Element, das der Kunst des Quattrocento in so eminentem Mafse innewohnt, fehlt hier. Diese Eigenart lässt sich am besten da verfolgen, wo der Meister noch ungehemmt von Schranken, wie sie ihm im Laufe der Produktion z. B. die äufseren Verhältnisse und verfügbaren Mittel oder das spröde Material oder auch nicht selten die eigene Disposition auferlegten und nur zu häufig den ursprünglichen Überfluss verkümmerten, in freiester Schaffenskraft den Impulsen seiner Phantasie folgen konnte: d. h. in den ersten Entwürfen zu seinen Werken und in seinen Dichtungen. Zu Beginn noch schüchtern, vielfach in der landläufigen Tradition befangen, bisweilen auch nicht frei von Trivialität, nehmen in dem Mafse, als Michelagniolo zu souveräner Beherrschung der Form gelangt, in Stellungen und Verkürzungen scheinbar Unmögliches leistet, unter gleichzeitiger Steigerung der Verhältnisse und Glieder in's Kolossale, auch die Kühnheit, Gewaltsamkeit und Ursprünglichkeit in dem Ersinnen neuer Personifikationen oder richtiger in der Umsetzung abstrakter Begriffe in Wesen von packendster Realität zu. Z. B. die Personifikationen in dem Capitolo: Vn gigante u' è ancor d' alteza tanta[2]) — sind, verglichen mit früheren,[3])

---

[1]) Ed. Frey p. 360. 4; XX. 5. Doch trage ich Bedenken, sie ganz zu verwerfen, da sie im Sinne Ma.'s ist.

[2]) Nr. LXIX meiner Ausgabe.

[3]) Nr. XXVI .... Urversion von Nr. CIX. 7: Te sola del mio mal contenta ueggio.

weiter vorgeschritten, doch noch zahm im Verhältnis zu denen im »Lob des Landlebens«,[1]) einem Gedicht des höchsten Alters, vielleicht dem letzten, das Michelagniolo verfasst hat; wo sogar einzelne Worte und Redeteile, wie z. B. il Perchè, Il Si e No, il Dubbio etc., in individueller Gestalt auftreten und als übermächtige Personen in das Leben und die Thätigkeit der Menschen verderblich oder segensreich eingreifen. Der Unterschied im einzelnen ist also kein prinzipieller, sondern ein gradueller.

In dem vorliegenden Entwurfe geht Michelagniolo über die allegorischen Gestalten am Juliusdenkmale merklich hinaus: nicht nur einzelne Elemente erscheinen hier personifiziert — und die »Fiumi« mögen als drittes gelten —, sondern auch die Tageszeiten. Und die Deutung, welche Michelagniolo selbst von zweien der letzteren giebt, entbehrt weder der charakteristischen Pointe noch des poetischen Reizes. Sie sind mit nichten so blass und allgemein, wie man gemeint hat,[2]) entsprechen vielmehr durchaus der gestellten Aufgabe, ohne einen besonderen Nebensinn, zu dem damals noch kein Anlass vorlag. Erst später unter dem Einflusse der öffentlichen Dinge ist jene politische Tendenz hineingekommen, die das Werk wie seinen Schöpfer so innig mit dem Falle der Republik Florenz verwachsen erscheinen lässt.

Schon aus den eben kurz erörterten Gesichtspunkten möchte über die Entstehungszeit des Blattes kein Zweifel bestehen. Es muss in eine der früheren Phasen der Mediceergräber gehören. Zu demselben Resultate gelangt man auch bei Berücksichtigung des urkundlichen Materiales,[3]) der Dokumente wie der Handzeichnungen.

Die ersten Verhandlungen, die Grabkapelle der Medici in San Lorenzo betreffend, fanden im Herbste oder Winter des Jahres 1520 statt (Reg. 40). Geplant war der Bau einer zweiten Sakristei, in deren Mitte Michelagniolo die vier Grabmäler von Leo's X Vater, Onkel, Bruder und Neffen als Freibau (wie beim ersten Entwurf zum Juliusdenkmal) setzen wollte. Zu Ende von 1520 (st. fior.), d. h. im letzten Drittel des März 1521 (st. com.), begann man die Fundamente zum Bau zu legen (Reg. 41). Zur Zeit der Thronbesteigung des Kardinales Medici war er bis auf die Stuckierung und die malerische Ausschmückung, für welche Giovanni da Udine verwendet werden sollte, so ziemlich beendigt, während noch keines der Grabdenkmäler begonnen war. Damals nun fand allem Anscheine nach die erste Änderung des ursprünglichen Planes statt. Ob sie von Michelagniolo ausging, der zur Regulierung dieser sowie der Angelegenheit des Juliusdenkmales in Rom weilte (im zweiten Drittel des Dezembers 1523, Reg. 58), oder, wie ich annehmen möchte, vom Papste resp. von dessen Vertrauten Jacopo Salviati und Giovanfrancesco Fattucci, mag dahingestellt bleiben. Statt des Rogus von vier Gräbern beschränkte man sich, wieder wie beim Juliusgrabe, auf eine Wandarchitektur. Auf der einen Seite der Kapelle die Grabdenkmäler der älteren Lorenzo und Giuliano, ihnen gegenüber die der jüngeren Träger dieses Namens, der Eingangswand gegenüber in einer flachen Nische der (statuengeschmückte?) Altar. Gleichzeitig wurde Michelagniolo der Bau der Bibliothek übertragen. Unverzüglich nach der Rückkehr aus Rom — am 22. Dezember 1523 war er bereits abgereist (Reg. 59) — ging der Meister an die Arbeit. Bis der nötige Marmor in Florenz angelangt war, liefs er an Stelle der flüchtigen Skizze, die in Rom vorgelegt und genehmigt war, genaue Modelle anfertigen — von Januar bis Mai/Juni 1524 — (Reg. 63 ff.). Wie viele das waren und von welcher Gestalt, geht aus den erhaltenen Ricordi nicht hervor.

---

[1]) Nr. CLXIII.

[2]) Burckhardt: Cicerone V. 471.

[3]) Cf. die Dokumente am Schlusse dieses Aufsatzes.

Ich vermute, Michelagniolo nahm die sepultura der beiden duchi zuerst in Angriff, welche auch mit Rücksicht auf die zuletzt Verstorbenen das meiste, gleichsam aktuelle Interesse beanspruchte. Schon Ende März 1524 (st. com.) (Reg. 79) stellte Michelagniolo in Aussicht, dass im Laufe des Jahres die Aufmauerung der Gräber vollendet sein würde, ma non tutte le figure, und wurde aufgefordert, dem Papste »a mandargli e difegni de caffoni che uoi fate« (Präsens!). Im August 1524 ging er an die Ausführung in Marmor (Reg. 94).

Inzwischen war der Plan aufgetaucht, die ganze Anlage um die Gräber der beiden Päpste aus dem Hause Medici zu vermehren. Sie sollten einzeln, einander vis-à-vis, also an der Eingangs- und Altarwand, aufgestellt werden, zu welchem Zwecke der Eingang etwas mehr nach der Ecke zu, der Altar aber in die Mitte der Kapelle hätte verlegt werden müssen. Jacopo Salviati, nicht Michelagniolo, hatte im Laufe des Mai 1524 diesen Vorschlag gemacht, auf den der Papst sofort eingegangen war (Reg. 85). Ohne das Angefangene zu unterbrechen, begnügte sich Michelagniolo seine Ansicht über die neue Aufgabe »la fantasia circa le due fepulture« zunächst schriftlich mitzuteilen; die vielleicht darauf hinauslief, dass er zu den bereits vorhandenen Doppelgräbern ein drittes für die Päpste an der Eingangswand errichten wollte. Diese Äufserung erfolgte Anfang Juni 1524 (Reg. 87).

In Rom war man mit diesem Bescheide Michelagniolo's nicht zufrieden, wagte aber zunächst nicht zu widersprechen. Ja, man lobte seinen Plan. Nur musste Fattucci seiner Privatmeinung Michelagniolo gegenüber Ausdruck geben, ob der Raum für die Papstgräber auch nicht zu beengt erscheine. Am Ende erhielten die Denkmäler der Herzöge ein schöneres Aussehen, was doch nicht anginge (Reg. 88). Am 21. Juli 1524 (Reg. 91) liefs der Papst Michelagniolo sagen, er möge die begonnenen Arbeiten in der Sakristei zu Ende führen und zusehen, ob die Papstgräber nicht besser im Chore oder an einem anderen hervorragenden und breiteren Orte von San Lorenzo aufzuführen wären. Damit war die Absicht, die Papstgräber in die Sakristei zu bringen, zunächst aufgegeben, und Michelagniolo hatte eine Zeitlang Ruhe. Allein an einen definitiven Verzicht dachte Clemens VII nicht. Im März/April 1525 muss Michelagniolo eine Zeichnung zu dem Grabdenkmale Clemens' VII entworfen haben, wenigstens sandte ihm Fattucci am 12. April 1525 »il difegnio della fepultura del papa« zurück (Reg. 108). Seit Oktober 1525 wurden die Anfragen und Mahnungen hinsichtlich der Papstgräber dringlicher und häufiger. Im Juni 1526 äufserte der Papst in einem Privatgespräche, die Papstgräber könnten später in Angriff genommen und anderswo aufgestellt werden. Inzwischen hatte Michelagniolo unablässig an den Monumenten für die Herzöge gearbeitet. Am 14. Oktober 1525 konnte er melden, dass vier Deckelfiguren im Rohen vorlägen (Reg. 114); etwa acht Monate später, am 17. Juni 1526 (Reg. 127), dass auch der eine Capitano (wahrscheinlich Giuliano) ziemlich fertig, dessen Grab gemauert sei. In 14 Tagen hoffe er den anderen Herzog zu beginnen, und nun zählt er auf, was er eigenhändig zu arbeiten wünsche — im ganzen 6 Figuren —, und was von geringerem Belang, also eventuell auch von anderen geleistet werden könnte.

Das ist die letzte uns bekannte Äufserung des Meisters über die Grabdenkmäler vor der Katastrophe in Florenz, der vornehmlich zuzuschreiben ist, dass das Werk ein Torso geblieben ist. Von einer Verzichtleistung auf die Grabdenkmäler der älteren Lorenzo (il Magnifico) und Giuliano kann keine Rede sein. Freilich war bis dahin von diesem Doppelgrabe aufser Zeichnungen nur jene abbozzierte Nostra Donna (a sedere) che va alla sepultura di testa — das ist das Grabmal der beiden Magnifici — vorhanden. Ebensowenig kann von einem Aufgeben der Papstgräber gesprochen

werden, für welche freilich die Sakristei von San Lorenzo nicht mehr in Betracht kam; auch nicht davon, dass die beiden Herzöge über je zwei Gräber zu sitzen kamen, der Herzog von Urbino also etwa über das des Grofsvaters und über das eigene, der von Nemours zugleich über den älteren Giuliano. Michelagniolo hätte das alles vollenden sollen, aber die ganze Anlage blieb 1534 liegen.

Den bisherigen Ausführungen zufolge wird über die Einreihung jenes Prosa-Entwurfes kein Zweifel bestehen. In die Periode des Freigrabes kann er nicht fallen, auch nicht als die Modelle angefertigt wurden, nach denen die Marmorblöcke bearbeitet werden mussten. Allein die Zeit vom 19. November 1523 (Thronbesteigung Clemens' VII) bis etwa zum Ende des folgenden Frühjahres kann für ihn in Betracht kommen. Damals nun hatte Michelagniolo eine Reihe von Entwürfen für die Wandgräber gezeichnet oder seine Gehilfen zeichnen lassen, die, zum grofsen Teil erhalten, als Variationen eines künstlerischen Gedankens aufzufassen sind. Leider sind diese Blätter, die zumeist in England, dann in der Albertina, in Florenz, im Louvre etc. liegen, noch nicht nach Echtheit, Zugehörigkeit und Chronologie untersucht, auch nur erst teilweise publiziert, so dass man nicht weifs, ob mehrere aufeinanderfolgende Zeichnungen für ein Grab, oder für verschiedene Gräber, die dann parallel und gleichzeitig anzusetzen wären, oder endlich ob beide Arten vorhanden sind. Da ich noch nicht in England gewesen und auf mangelhafte Reproduktionen angewiesen bin, der neueste Biograph Michelagniolo's, Symonds, sich über die ganze Entwickelung kein klares Urteil gebildet hat, so gebe ich meine Ansicht einstweilen unter aller Reserve.

Wie schon Springer bemerkt hat, teilen sich die Entwürfe aus der zweiten Phase des Unternehmens in zwei Klassen: Einmal erscheinen einer reichen Wandarchitektur zwei Sarkophage nebeneinander vorgesetzt, mit Deckeln von verschiedener Bildung, bald halbrund, bald in eigenartiger Kurve geschweift. Dahin gehören z. B. die Zeichnung I bei Symonds und die Florentiner (bei Springer etc.). Der ganze Aufbau erscheint in dreifacher Gliederung, sowohl der Horizontale wie der Vertikale nach. In einer gröfseren achteckigen Mittelnische eine stehende oder sitzende Madonna (Statue); rechts und links davon Reliefs (Florenz) oder allegorische Statuen, also etwa Cielo e Terra. Darunter eine zweite Abteilung, in deren Mitte ein Capitano, rechts und links davon in Feldern Reliefs oder Epitaffi sich befinden. Den Sklaven der Sixtina entsprechende Putten flankieren die mehr quadratische Mittelnische der »Feldherren«. Zu unterst die Cassoni mit den allegorischen Gestalten und, wie es ursprünglich intendiert war, mit den »Fiumi«, welche entweder, als Pendants zu den vier Tageszeiten, unter den Särgen, in den Deckelkurven analogen, doch im Gegensinne geschwungenen Rahmen liegend, oder an den Ecken sitzend zu denken sind. Das Ganze ist von Genien gekrönt, von denen einige einen Vorhang zurückschieben — ein uraltes Dekorationsmotiv gerade bei Wandgräbern in der italienischen Kunst —, dazwischen Flambeaux oder Vasen u. dergl. m.; in der Mitte ein Tondo, wohl für Wappen bestimmt, analog etwa den Scheiben in der Sixtina, wie denn hier mannigfache Reminiscenzen an die Ornamentik in jener Kapelle, aber auch an die des Juliusgrabes entgegentreten.

Die zweite (und offenbar spätere) Reihe von Entwürfen zeigt eine gröfsere Geschlossenheit, stimmt auch mehr mit den schliefslich ausgeführten Denkmälern überein: Über je einem Sarkophag mit immer zwei allegorischen Gestalten darauf sitzt in einem grofsen, von zwei schmalen Nischen flankierten Mittelrahmen je ein Capitano. In die beiden Nischen hätte man sich dann Statuen wie il Cielo e la Terra hineinzudenken. Eine Art Mittelstellung zwischen beiden Kategorien scheint mir eine sehr

flüchtige, unzweifelhaft originale Skizze des British Museum einzunehmen, die Symonds sub Nr. II publiziert hat. Ob sie einen Entwurf zu den Denkmälern der Capitani oder zum Doppelgrabe der Päpste bietet, ist nicht zu sagen, auch zunächst bedeutungslos: Zwei Wandarchitekturen nach der ersten Art, doch so dass die Seitenfelder der beiden oberen Abteilungen rechts und links von der Madonna und dem Capitano aufgegeben oder doch auf ein Minimum reduziert erscheinen, werden durch eine auf hohem Sockel stehende mächtige nackte Gestalt getrennt. Darunter je ein Sarkophag mit je einer Deckelfigur und je einem Fiume am Boden. Auf demselben Blatte, doch mit der Architektur weiter in keiner Beziehung, befindet sich eine (die erste?) Skizze zum Crepuscolo (nicht Giorno, wie Symonds meint): Die Figur ruht auf einem Deckel, der so ziemlich der heutigen Deckelform entspricht, nur dass seine Rundung flacher ist. Und durch dieses Merkmal wird das Blatt besonders wichtig.

Die erste Gruppe von Zeichnungen dürfte wohl noch in's Ende von 1523, die zweite in das Frühjahr von 1524 gehören.[1]) Zu welcher von beiden unser Prosa-Entwurf gehört, ist bei dem fragmentarischen Charakter des Ganzen nicht sicher zu bestimmen. Für seine Zugehörigkeit sowohl zu der einen wie zu der anderen lassen sich Gründe anführen. Immerhin erscheint auch so die Entstehungszeit des Blattes ziemlich scharf umgrenzt. Weiter auf die Genesis der Mediceischen Gräber einzugehen, muss ich mir für jetzt noch versagen. Es kam mir zunächst auf die Erklärung und Datierung dieses merkwürdigen Blattes an, das in so schlagender Weise darthut, wie untrennbar die künstlerische und dichterische Produktion bei Michelagniolo, wenigstens in dem dritten Jahrzehnt des Cinquecento's, war.

Zum Schlusse gebe ich eine Anzahl Dokumente aus dem Archivio Buonarroti zum genaueren Belege meiner Ausführungen. Das gröfste Interesse beanspruchen davon die Briefe des bekannten Jacopo Salviati, der vermöge seines Ranges und seiner Verwandtschaft zu den Medici unter Leo X und unter Clemens VII eine politische Rolle (wenn auch meist hinter den Coulissen) gespielt hat, und besonders die des Giovanfrancesco Fattucci, Kaplan von Sta. Maria del Fiore und ergebener Anhänger der Medici. Der alte Salviati, der Michelagniolo von Jugend auf kannte, war ein hervorragender Protektor des Künstlers, sein väterlicher Freund, dem Michelagniolo stets mit grofser Ehrfurcht und Ergebenheit begegnete. Fattucci mochte mit Michelagniolo etwa gleichaltrig sein. Von der innigen Freundschaft, die beide verband, legen noch Äufserungen des Meisters aus spätester Zeit Zeugnis ab. Vornehmlich an den Dichtungen Michelagniolo's nahm Fattucci lebhaften Anteil. Der Inhalt dieser Briefe, von dem zuerst Gotti spärliche Kunde gegeben hat, ist für die Geschichte Michelagniolo's nach verschiedenen Richtungen hin von Wichtigkeit; — wie etwa die Angiolinibriefe, die Symonds (II), oder die Briefe Sebastian del Piombo's, die Milanesi nebst einer schlechten französischen Übersetzung ediert hat. Viele sind davon im Laufe der Zeit verloren gegangen; immerhin besteht noch ein grofser zusammenhängender Rest, der intime Einblicke in Michelagniolo's Leben und Treiben jener Tage zu thun gestattet. Ich gebe mich der Überzeugung hin, dass durch die regestenartige Zusammenstellung der erhaltenen Urkunden, wie ich sie versucht habe, der Forschung ein reichhaltiges und verhältnismäfsig vollständiges Material dargeboten wird.[2])

[1]) Der Ricordo vom 16. Juni 1524, Robinson, Nr. 42, ist nachträglich unter den Entwurf geschrieben und als äufserster terminus ad quem anzusehen.

[2]) Dieser Aufsatz mit allen Dokumenten bildete einen Teil meiner Ausgabe von Michelagniolo's Dichtungen. Vornehmlich für deren Datierung und Kommentierung, aber auch

1513. (st. c.) *11. März.* Wahl. — 19. III. Krönung Leo's X. **1.**

— *6. Mai.* Rom. Zweiter Kontrakt, das Juliusgrab betreffend. **2.**

1514. *14. Juni.* Rom. Kontrakt in betreff des Christus in der Minerva. Unmittelbar danach Abreise Michelagniolo's nach Florenz, wohl zu den Festen von San Giovanni (24. VI.), die nach Landucci (*344 ff.*) besonders prächtig ausfielen. **3.**

— *19. August.* Michelagniolo weilt noch immer in Florenz. Sein Gehilfe Silvio Falcone berichtet ihm über den Fortgang der Arbeiten am Juliusdenkmale, an dem ca. 5—6 Gesellen (in Rom) beschäftigt waren (*AB. VIII. 231*). Aus den Worten: Ancora giouedj (*d. h. 17. August*) ebi una lettera di voſtro padre, che ueniua a uoj, fatta a di 12 del preſente scheint hervorzugehen, dass Michelagniolo im Begriff nach Rom abzureisen stand, da sein Vater in Settignano ihn bereits dort vermutete. **4.**

1515. *31. März.* Michelagniolo gedenkt am Sonntag den 1. April sich nach Florenz zu begeben, wo er bis zum 26./27. April bleibt (in Sachen des Juliusgrabes). — Verkehr mit Kardinal Giulio de' Medici (*Mil. p. 111. 112*). **5.**

— *14. April.* Messer Giovanni Gellesi da Prato aus Rom an Michelagniolo in Florenz: Carissimo, da poi la uoſtra partita m' è parſo quaſi rimanere orphano in queſta grande Babilonia, tanto me era gratissima la uoſtra conuerſatione; pure patientia a quel che uuole el Signore, dalla cui uolonta ogni coſa che ſegue o expreſſe o tacite depende. A me ſarebbe molto grato intendere di uoſtro eſſere, che Dio per tucto saluo ue habbi condocto, chome ſpero. Non ue ſia moleſto dare riſpoſta, ſiche ſe farete, non tanto ſatisfarete a me, che ſommamente lo deſidero, ma alli uoſtri amici, quali sapete che non meno di me haueranno conſolatione; et se di qua alchuna cosa achade che io possa, pigliate quella ſicurta ch' è di fratello. Il simile ue ò da oferire da parte delli prefati uoſtri amicj, maxime el Chanigiano et Giouannj Spetiale et Bartolommeo (*Verrazzano*), facciendouj noto, chome digia habbiamo facto una peſcha et insime uenutolj et ricordatocj sempre di uoi. Et in luogho uoſtro cercheremo di hauere Domenico Boninſegnj, quale ci ha promeſſo gratioſamente eſſere de noſtra compagnia; ma con tucti queſti piacerj douete ſapere, che io habito altroue con fede; ne altro poſſo fare etc. (*AB. VIII. 347*). — Michelagniolo war Mitglied verschiedener, nicht nur Künstler umfassender Klubs oder Tischgenossenschaften in Rom wie in Florenz, wie sie damals üblich waren. Dabei ist nicht an Symposien im Sinne Platons zu denken. Aufser den im Briefe Genannten waren noch soci der Compagnie Benedetto Cambi (*Brief vom 10. VIII. 1516*), Leonardo de' Borgherini (il sellajo), später Angelini, Sebastian del Piombo, auch Cavalieri u. a. — Aus den ersten Jahren nach dem Tode Giulio's II haben sich nur wenige Zeugnisse über Michelagniolo's Leben und Thun erhalten. Der Künstler muss sich damals in einer relativ zufriedenen und glücklichen Stimmung befunden haben. **6.**

— *Frühjahr (bis 11. Juni).* Michelagniolo erwartet vom Papste Aufträge, weshalb er das Juliusdenkmal (d. h. die Modelle) womöglich im Laufe des Sommers vollenden und alle zu ihrer Ausführung in Erz oder Marmor (eventuell durch andere) nötigen Anordnungen treffen wolle. Kardinal Giulio scheint ihm in Florenz darauf bezügliche Andeutungen gemacht zu haben, die aber wohl noch keine feste Gestalt angenommen hatten (*Mil. p. 115. 121*). **7.**

1516. (st. c.) *17. März.* Tod Giuliano's Duca di Nemours (Landucci, Cambi). **8.**

— *Mai (?) Juni.* Michelagniolo weilt in Florenz. Am 21. IV. (*Daelli Nr. 11*) ist er noch in Rom, am 10. VI. (*Brief des Francesco da Marrano. AB. VIII. 343*) in Florenz, Ende Juni, Anfang Juli wieder in Rom. **9.**

---

zur Schilderung von Michelagniolo's Seelenzustand in jener hocherregten Zeit, habe ich sie fruktifizieren können. Meiner ursprünglichen Absicht gemäfs sollten sie auch erst im Anhange meines Buches erscheinen. Mit Rücksicht auf den ohnehin schon starken Umfang desselben und aus anderen Zweckmäfsigkeitsgründen gebe ich sie jetzt gesondert und werde dafür in der Ausgabe auf diese Arbeit hier einfach verweisen.

1516. *4./8./10./11. Juli.* Rom. Dritter Kontrakt, das Juliusgrab betreffend, zwischen Michelagniolo und den Kardinälen Pucci und Aginensis. Eine Verpflichtung für San Lorenzo scheint er noch nicht eingegangen zu sein. Michelagniolo reist sogleich nach Carrara ab. **10.**

— *15. Juli.* Empfehlungsschreiben der Soror Argentina Malafpina de Soderinis aus Rom an ihren Bruder, Domino Laurentio Malafpinensi, Marchioni Fosdenoni, Michelagniolo betreffend: ..... La causa di quefta è, che maeftro Michelangelo fcultore et molto amato dal magnifico mio conforte, et è perfona tanto da ben coftumato et gentile et tale, che non crediamo che sia hogi in Europa homo simile a lui, è venuto a Carrara per lauorare certa quantita di marmi. Defideramo assai, che la S. V. el facci uifitare, et per parte nostra li offerite tucto quel potite a beneficio suo; et hauendo bifogno, lo recommandiate al Marchefe Albericho: lo farrete con ogni efficacia. Et uedete farlo uenire qualche uolta cofi a ftarsi con Voi un di o due, che è perfona che intende di architectura et di artiglarie et di saper monire una terra; che harete gran piacere della fua conuerfatione. Et si accadefsi, che lui ammalafsi in quel loco, non ci poterefti far cofa piu grata che farlo condur cofti et farlo gouernare como se fusse un di quelli di cafa noftra. Attendete a ftar sano etc. (*AB. cod. XII. 2*). — Am 23. VII. ist Michelagniolo noch in Carrara (*Brief des Vaters an Michelagniolo. AB. XXIII. 4*). Michelagniolo stand mit der Dame wie mit dem abgesetzten Gonfaloniere a vita, Peter Soderini, in herzlichem Verkehre (nach den erhaltenen Briefen). Peter Soderini sendet den Brief seiner Schwester erst am 7. VIII. an Michelagniolo nach Florenz, der ihn dann nicht mehr abgegeben hat (daher im AB. erhalten). **11.**

— *5. September bis Ende November.* Michelagniolo in Carrara arbeitet für das Juliusgrab (*Mil. p. 51* [*vor, nicht nach dem 20. IX.*]. *p. 566; AB. XXIX. 14; — Mil. p. 414: Briefkonzept an Buoninsegni oder besser an Jac. Salviati vom Frühjahr* [*vor dem 10. III.*] *1520*). — Während des Aufenthaltes, der einige Unterbrechungen erleidet, Verhandlungen zwischen Kardinal Giulio in Florenz und Michelagniolo in Sachen der San Lorenzofaçade. *Dieselbe soll Michelagniolo von Anfang an allein schaffen.* Vasari's Erzählung von einer Konkurrenz mehrerer Künstler, darunter Raffael (*Frey XXXVI. 9*), ist eine nach berühmten Mustern erdichtete Fabel. — Die Korrespondenz für die Medici führt meist Domenico Buoninsegni, mit dem Michelagniolo schliefslich zerfiel (*AB. VI. 94 ff.*). **12.**

— *1./5. Dezember.* Michelagniolo reist nach Rom: Vereinbarung über die Façade auf Grund einer (flüchtigen) Skizze, die der Künstler dem Papste vorgelegt, und die die Billigung Leo's X gefunden hat. Er erhält den Auftrag, Baccio d'Agnolo in Florenz nach dieser Zeichnung ein ausführliches Modell anfertigen und die Fundamentierungsarbeiten an San Lorenzo beginnen zu lassen, selbst aber in Carrara seine Arbeiten hinsichtlich des Juliusdenkmales zu beendigen und den nötigen Marmor für die Façade zu beschaffen (*Mil. 414. 564. 565. 567*). — Am 11. Dezember ist Michelagniolo bereits wieder fort (*AB. VI. 97*). **13.**

— *ca. Mitte bis Ende Dezember.* Kurzer Aufenthalt Michelagniolo's in Florenz. Am 31. XII. hat er die Stadt verlassen (*Brief Jac. Salviati's, der Michelagniolo 1000 Duk. nachsendet. AB. XI. 674*); am 3. Januar 1517 (st. c.) ist er wieder in Carrara angelangt, wo er bis Ende August 1517 (zwei Unterbrechungen abgerechnet) mit zwei Dienern — einer davon ist Pietro Urbano aus Pistoja — bleibt. Er lässt dort hauptsächlich Marmor für das Juliusgrab brechen (*Kontrakte: Mil. 655—659*); erst am 12. II. beginnt der Abschluss von Marmorlieferungen für San Lorenzo (*Mil. 660—664. 565*). **14.**

1517. *20./31. August.* Baccio d'Agnolo hat nicht nach Michelagniolo's Intentionen gearbeitet: una cosa da fanciulli. Der Meister fertigt darum in Florenz zusammen mit Pietro Urbano das Modell aus Holz (quadro) und Wachs (Figuren) bis ca. Mitte Dezember an. Ende September erkranken beide e fumo per morire (*Mil. 565*). — Quel difpiacere che fra li intimj amici fi fuol pigliare tale ho prefo io nel mio animo della uoftra egritudine (*Giovanni Gellesi aus Rom an Michelagniolo vom 3. Oktober 1517. AB. VIII. 350*). **15.**

1517. *Dezember* (*Mitte*). Das Modell ist fertig. Pietro Urbano reist damit nach Rom — ... auifouj, chome io giunfi a faluamento et fimile el modello; e martidj mattina (*d. h. 22. Dezember*) fi porto in chamera di messer Domenicho (*Buoninsegni*) e lj fi fcoperfe e portoffj al chardinale; e lui fi lo uide e piaquelj, fichondo che fi poteua chonprendere e uedere. E 'l fimile el papa lo uide e piacque, fichondo che dice messer Domenicho etc. (*Brief Urbano's vom 29. XII. 1517. AB. cod. X. 614*). **16.**

1518. (st. c.) *2. Januar.* ...... ftamane cioe fabato a di 2 di Genaro luj (*Domenico Buoninsegnj*) mj diffe, che li aueua chomeffione dal chardinale e dal papa di mandare per uoj, e percio io vi fchriuo, che voj vegniate, fe ui piace; perche el modello è affaj piaciuto al chardinale e al papa ...... El cardinale d'Aginenfe fi ui rachomanda; perche fapendo, che io ci ero, fi ma(*n*)do per me, e fi li parlaj e fi li diffj, che voi non voleuj attendere ad altro fe no a fare quefta fepultura (*Urbano aus Rom an Michelagniolo. AB. cod. X. 615*). — Sofort, ca. *10./12. Januar*, reist Michelagniolo nach Rom (*Mil. 414. 565. 567*). **17.**

— (st. c.) *19. Januar.* Vertrag zwischen Leo X und Michelagniolo, die Façade von San Lorenzo betreffend, die er allein in acht Jahren zu stande bringen will; aber auch Vereinbarung mit Giulio's II Erben über das Juliusgrab (*Condivi 34. 7—12. Mil. 414. 671*). Danach Auflösung des Haushaltes in Rom. Ein Teil der dort befindlichen Roba, marmi, letti e masserizie etc. wird nach Florenz geschafft auf Kosten Michelagniolo's (die aber laut mündlicher Zusicherung Leo X ersetzen will); ein Teil wird verbrannt (Zeichnungen, aber auch wohl Briefschaften und Jugendpoesien); der Rest, d. h. die am weitesten vorgeschrittenen Figuren des Juliusgrabes, wie zwei Sklaven und der Moses (?), bleibt zusammen mit dem Schlüssel des Hauses in sorgsamster Obhut von Michelagniolo's Freunden (Leonardo Sellajo und Seb. del Piombo) in Rom — lafco (*lascio*) le chiaue al zio; chon faticha l' o auute. Sono ftato a chafa (*di Michelagniolo*): È futo portato via quanto legname v' era; bene chredo fia chon uoftro chonfentimento. Pure uene auifo; e dichono auere arffi tutti que chartoni, ma non chredo di tuttj; dogliomj; ma la uolonta voftra f' a a efeguire (*Brief Sellajo's vom 5. II. 1518. AB. IX. 402*). **18.**

— (st. c.) *Frühjahr.* Michelagniolo weilt vom 6.—25. Februar in Florenz, vom 25. Februar bis Ende Mai im Gebiete von Carrara, Pietrasanta (etwa seit 13. III. *AB. VI. 110. Daelli 13*) und Seravezza. **19.**

— *13. April.* Frater Maximilianus Gratianus, prothonotarius et abbas, ex abbatia Camaiorese an Michelagniolo in Pietrasanta über eine Konfination von Besitzungen der Abtei. Der umständliche, phrasenreiche Brief beginnt: Charissimo Michelangelo. S' io uolessj o pensassj, con lenocinio et dolcezza di laude muouerej, ben sapria dir con buone ragionj et exempli delle opere uoftre, che Apelles non fu miglior pictore, ne Praxitele ne haueria tolto lo fcarpello, ne Lisippo ue haueria superato nei metallj, ne alcuno altro innel plasmar di terra, artificio iudicato archetipo et genitore exemplare di tutte le belle opere de metallo, di saxo et de pictura; aggiugneria la continentia e 'l riposo, la modeftia et la mansuetudine, discurrendo per mille altre parti degne di gram commendatione, nate tucte et nutrite de benigno influxo, solertia, ingegno et bonta incomparabile. Ma per la feruitu che insieme hauemmo con la felice recordatione de papa Julio, nudamente et fenza alcuni colori di rectorica (*sic*) scriuendo, ui pregho ... a ueder le confine dj marina tra Pietrasanta et Camaiore etc. — Dieser pliniuskundige Herr könnte Vasari zum Muster dienen (*AB. VIII. 373*). **20.**

— *31. Mai bis Ende Juli.* Michelagniolo in Florenz oder in Settignano »in uilla«; vom 31. Juli bis Ende September im Gebirge von Pietrasanta und Carrara (zuletzt unpässlich); am 6. Oktober wieder in Florenz. **21.**

— *14. August.* Jacopo Salviati in Florenz an Michelagniolo in Pietrasanta: ... Per una tua ad me gratiffima refto pienamente informato, come refti satiffacto circa quelle cofe che per al presente ti occorreuano; diche ho hauuto piacere singulare. Et per quefta ti ricordo, che ogni uolta ti occorra cofa alcuna doue per l' ordinarjo o extraordinario bifognj prouedere, che quanto primum mene dia aduifo, che uedraj, che

la cofa mi e a cuore, et che non à a mancare cofa alcuna che ti poffa dare alteratione d' impedire li effectj defideratj. Cosi ancora ti uoglo exortare, che non ti sia graue speffo speffo (*sic*) di raguaglarmj, come procedino decte imprefe etc. (*AB. XI. 677*). **22.**

1518. *20. September.* Derselbe tröstet Michelagniolo über die colonna, che era calata al baffo, f' è rotta etc. (*Gotti I. 136; AB. XI. 678; Mil. p. 578*). **23.**

— *Oktober* (*Anfang*) *bis 1519 Januar* (*Anfang*). Michelagniolo in Florenz hat mit Schwierigkeiten zu kämpfen. Die Arbeiten an San Lorenzo gehen nicht nach Wunsch. Übeles Gerede bewirkt, dass Michelagniolo's Auftraggeber an seiner Zuverlässigkeit zu zweifeln beginnen. Daher Michelagniolo staua di mala uoglia. — 8. bis ca. 12. Januar ist er in Seravezza; 15. Januar bis 29. März 1519 (st. c.) in Florenz. **24.**

— *23. Oktober.* Kardinal St. Petri ad Vincula in Rom an Michelagniolo in Florenz: ... hauemo receputo vna vostra de VIII del presente. Ala quale refpondemo, che ne piace grandemente intendere la diligentia haueti vfato, che vno Hieronimo de Porto Venere ve habia promefso cum bone cautione (*sic*) condure li marmori per la sepultura dela fe(*lice*) re(*cordatione*) de Julio, perche defideramo como voi fapete vedere dicta sepultura finita. Ne dol bene, che siati ftato amalato; tamen reingratiamo Dio, che ve habia reftituita la sanita, como voi ne fcriueti .... Et cum defiderio aspectamo uedere le doe figure al tempo che ne haueti promefse. Stati de bono animo et non prendete pafsione alcuna, che piu credemo a vna minima voftra parola, che a tutto el refto ne dicefse el contrario etc. Brief eines Schreibers mit eigenhändiger Unterschrift des Kardinals (*AB. VII. 136; Symonds I. 377*). **25.**

— *28. November.* Lionardo Sellajo in Rom an Michelagniolo in Florenz: Carissimo chonpare, fabato ui fchriffi. Di poi olla (*ho la*) uoftra e detti la fua a Domenicho e di poi fono andato a trouare el chardinale (*Vincoli*); e da che vi fchriffe, chome fapete, e di che uolonta, l' o trouato mezo fredo, che mi afronta cholla uoftra lettera e per quanto o poffuto ritrare. Gl' è futo detto afai e da uuomini, che uoi gli tenete amici, ma non fi puo fchriuere piu; e l' o chonfortato e redutto alla prima openione. Ma bifogna qua, che da uoi uengha cho fatti a foperire a tutto, (*che*) e f' è manchato cholle parole, e fare bugardi quegli che anno detto male e fare, che a ogni modo a primauera, chome gl' abiamo promeffo, abia una fighura di man uoftra, e dipoi l' altre potete, chome difegnamo, fare fare ad altri etc. (*AB. IX. 410*). — Noch andere Briefe Sellajo's erwähnen die schlimmen Gerüchte (so vom 13., 20. XI.; 11., 18. XII. [cf. Reg. Nr. 29]; 18. I. 1519 Gotti II. 55 falsch datiert). — *Das mitgeteilte Schreiben ist für die Datierung des Moses wichtig, der also auch noch unvollendet war.* Michelagniolo hatte eben zu viel auf einmal übernommen. **26.**

— *Undatiert; sicher nach dem 28. XI. und vor dem 29. XII. 1518.* Copia di vno chapitulo di vna lettera, che fcriue Dom.co Boninsegni a Bernardo Nicholinj: Avifate quello che fa Michelagniolo, che il padrone[1]) ad ogni hora mene domanda, e dite a detto Michelagniolo, che il cardinale Agenensis fi cruccia per conto della fepoltura di papa Julio. E m' a moftro lettere aute dal marchefe di Massa, che molto carichano efso Michelagniolo; e fi fchufa exo marchefe, che lui non li ritiene li marmi ne li da inpedimento alchuno, ma che refta da lui. Scriveteli, fe lui non ne cofti quefto contenuto (*AB. XII. 22*). — Als Michelagniolo von diesem Schreiben erfahren hatte, schrieb er an D. Boninsegni jenen Brief, von dem Milanesi ein undatiertes Brouillon (p. 402) veröffentlicht hat. Dasselbe gehört in den Dezember 1518, allenfalls Januar 1519. **27.**

— *2. Dezember.* Jacopo Salviati in Rom an Michelagniolo in Florenz: .... Io non uoglio mancare di dirtj, che io ho, dapoj che io sono arriuato, parlato due uolte con la Santita dj N. S. sopra le cose de marmj di Pietrasanta et della facciata di Santo Lorenzo al lungo et raguaglatolo di tucto quello mi era a notitia. Di che Sua Beatitudine ne ha preso tanto piacere quanto dire si possa; et mi ha detto, che desidera intendere quello sia seguito di poj la mia partita. Et pero ti prego, che non ti paia

[1]) Leo X oder Kardinal Giulio.

graue darmi aduiso di tucto il seguito dapoj, et se s' è cauata colonna o altro marmo, di che ti possa seruire etc. (*AB. XI. 679*). **28.**

1518. *18. Dezember.* Lionardo Sellaio aus Rom an Michelagniolo in Florenz: Sabato vi fchriffj. El chardinale (*Aginensis*) è ftato malato e dipoi guarito; a mandato per me e dettomi, chome uno gran maeftro l' è ftato a uicitare e dettogli, chome voj non lauorate e mai finirete el fuo lauoro, e che io gl' o dette le bugia. So, donde uiene; nollo fchriuo. O gli detto, uoi lauorate a Pisa; dimodo che chredo, che fatte le feste, ci mandera el Palauisino, fiche vi priegho, faciate, (*che*) uj truouj al lauoro etc. (*AB. IX. 412*). — Michelagniolo's Antwort bei Mil. (*p. 398*). — 22. Januar 1519 (st. c.) schreibt Sellajo an Michelagniolo: o ritrouato chi aueua indegnato el cardinale (*Aginensis*), chome fapete quefto. Era Jachopo da Sanfouino e per lui qualche grande uuomo (wohl Anspielung auf Buoninsegni?) (*AB. IX. 414*). **29.**

— *29. Dezember.* Kardinal St. Petri ad Vincula an Michelagniolo: ... hauemo intefo per el vostro mandato la diligentia, che hauete ufato in extrahere tutta la quantita de marmori per la fepultura de la felice recordatione de Julio, che bifognauano, et tutti difgroffati hauerli facti condurre a la marina per caricarli fule barche per el primo tempo comodo, che ne è ftato gratifsimo hauerlo intefo .... solicitarete con quella piu prefteza potrete de fare condurre qui li marmi et similmente el uenire uoftro qui, perche grandemente defideramo vederui etc. (*AB. VII. 137*). **30.**

— *29. Dezember.* Jac. Salviati in Rom an Michelagniolo in Florenz: ... Io ho riceuuta la tua de dj 21, laquale N. S. ha uoluta leggere tucta insieme con quella che ti scriue maestro Donato; et hanne preso tanto piacere, che non ti potraj mai dire, cosi delli auiamenti buoni che intende che tu hai trouati, come del buono animo che tu dimostri hauere di fare et presto una cosa la piu bella che sia in Italia. Confortati et grauati a andare drieto con ogni sollecitudine et diligentia, secondo che hai dato principio. Et harebbe gran desiderio, se la sorte facessj che si hauessj a transferire cofti quefto maggio, di potere uedere qualche modello o principio almeno di qualche figura di quelle che uanno nella facciata. ... Salviati erklärt dann weiter, dass er Schreiben für Michelagniolo mitsende, eines an Veri de' Medici, den Kommissar von Pietrasanta, eines an messer Goro in betreff der Abgabenfreiheit der marmi, eines an Fr. Peri in Pisa in betreff der Geldzahlungen an Michelagniolo ... als Postskript: Le figure, che defiderrebbe uedere cominciate N. S., sono quelle di mezo rileuo; et di quefto ha ha (*sic*) grandiffima uoglia etc. (*AB. XI. 680*). **31.**

1519. (st. c.) *15. Januar.* Derselbe an Michelagniolo: Io ho preso grandissimo piacere della tua lettera de dj IIII (*verloren*), uedendotj per epsa continuare in buona speranza della noftra caua di Serraueza et ancora del buono animo che haj di dare principio a lauorare qualche modello et figure per la facciata, accioche N. S. alla uenuta sua di cofta possa uedere qualche modello o principio di figure. Et pero ho lecta a Sua Beatitudine la tua lettera, della quale ha preso non piccolo contento et piacere. — Folgen die gewöhnlichen Ermunterungen ... Quando tu ti contentj di uolere piglare dua o tre colonne per la facciata di quelle di Carrara, come accennj per la tua, La S.ta di N. S. et il Reverendissimo de' Medici (*Cardinale Giulio*) ne saranno contentissimj etc. (*AB. XI. 681*). **32.**

— *29. März.* Der für die Façade nötige Marmor ist gebrochen (sei colonne a 11½ br. e molti altri marmi). Nun beginnt der Transport desselben (*Mil. 415. 566. 576*). Michelagniolo reist nach Pietrasanta und Seravezza (*Mil. 576*) — daselbst bis Anfang Mai. Am 9./10. V. in Florenz (*Mil. p. 405*); am 21. V. in Carrara (*AB. X. 603*); am 31. V. in Florenz (*AB. VI. 89*); am 6. VIII. von Rom zurückgekehrt (*Mil. p. 407*), doch ist nicht ersichtlich, welchen Zweck diese Romfahrt hatte; keinesfalls wegen der Mediceergräber, vielleicht wegen des Juliusdenkmales (Reg. 30); 7./8. September aus Carrara zurück (*Mil. 578*). **33.**

— *4. Mai.* Lorenzo duca di Urbino † (*Landucci p. 365; P. de Grassis ed. Armellini p. 73; Nardi II. 41*). Nach Cambi und Nardi in San Lorenzo beerdigt. **34.**

1519. *19. Mai.* Kardinal St. Petri ad Vincula an Michelagniolo: ... Pierfranc.º Burgarinj (*Borgherini*) ne ha refferito la diligentia che voi de continuo vſate, perche l' opera de la ſepultura de la ſelice memoria de papa Julio se expediſca; ne hauemo hauuto gran piacere. Et coſi vi exhortamo quanto poſſemo a vſare ogni ſollicitudine, che 'l ſin de dicta opera poſſiamo vedere al piu preſto sia poſſibile. Ancora, che qualcheduno non manche dirne el contrario del animo, che penſamo debiate hauere a la expedicione de dicta opera, como piu a pieno ui dira messer Franc.º Pallauicino, noſtro camarero, al quale darete piena ſede etc. (*AB. VII. 138*) — letztes Schreiben des Kardinals an Michelagniolo.[1) **35.**

1520. (st. c.) *11. Februar.* Leonardo Sellajo an Michelagniolo: ... Auete a ſapere, chome Baco (*Bandinelli*) a fatto uno chartone d' uno Laochonte, e meno Bastiano (*del Piombo*) a uedello; e Baſtiano mi dice, che nonna (*non ha*) paura piu di neſuno ſe non di uoj. Allo (*lo ha*) a ſare di marmo e fallo di pezzi. Di quello ſeguira u' auiſero etc. (*AB. IX. 422*). **36.**

— (st. c.) *Februar (zweite Hälfte), Anfang März.* Sistierung der Arbeiten an San Lorenzo. Michelagniolo glaubt sich durch illegale Einmischung anderer (Kardinal Giulio's, der Domopera zu Florenz)[2) in den ihm kontraktlich gewährleisteten Rechten beeinträchtigt und bittet um Enthebung von seinem Auftrage (*Mil. p. 414*). Von einem Bruche mit Kardinal Giulio resp. mit dem Papste (Springer, Symonds) kann keine Rede sein. Giulio bewirkte vielmehr auf Grund der von Michelagniolo angebotenen Bedingungen und nach erteilter Decharge die Lösung des Vertrages. Das betreffende Breve des Papstes ist vom 10. März datiert (verloren). Michelagniolo arbeitete in Florenz am Juliusgrabe und am Christus weiter. **37.**

— *11. April.* Gerücht, dass Michelagniolo erkrankt sei — si guardi, poiche ei tocca alli eccellenti pittori (*Bottari I. 574* charakteristisch, dass der Venezianer in Michelagniolo den Maler feiert). Am 22. IV. fragt Giov. Gellesi aus Rom bei Michelagniolo an (*AB. VIII. 351*). **38.**

— *27. September.* Kardinal Aginensis † (*P. de Grassis p. 80*). Michelagniolo fürchtet den Verlust seiner casa in Rom und möchte nach Rom kommen, am liebsten auf Grund eines Breve Leo's X, das der Papst jedoch auszustellen verweigert. Sebastian del Piombo an Michelagniolo vom 27. Oktober: a uedere e facti uostri ſi de la ſepultura comme de ogni altra coſſa ...... perche io ſo, in che conto ui tiene el papa. Et quando parla di uuj, par raſoni de un ſuo fratello quaſſi con le lacrime algli ochij; perche m' a decto ame, uuj ſette nutritj inſiemj, et dimoſtra conoſceruj et amaruj; ma facte paura a ognuno infino a papi etc. (*AB. IX. 475*). **39.**

— *Herbst.* Verhandlungen in betreff der Grabkapelle der Medici. Michelagniolo sendet eine Skizze als erste Idee am 23. November an Kardinal Giulio in Rom aus Florenz ein. Antwort Medici's vom 28. November bei Gotti I. 150. **40.**

1521. (st. c.) *vor dem 25. März.* Beginn der Arbeiten an San Lorenzo [*Cambi XXII. 161* ad 1519 (1520) ist ein lapsus calami des Herausgebers oder des Autors; die betreffenden Ereignisse sind sub 1520, d. h. 1521 (st. c.) erzählt]. **41.**

— *Nach dem 9./10. April.* Michelagniolo auf 20 Tage nach Carrara per allogare a cavare e marmi per le sepulture (*Mil. 582*). Sein Stellvertreter beim Bau der Grabkapelle war Stefano di Tommaso. Am 2. Mai war er wieder in Florenz (*Daelli 2*). **42.**

— *20. April.* Stefano di Tommaso in Florenz an Michelagniolo in Carrara: ... auiſoui per queſta, auendo poſto la baſa del chanto al entrata, chome ſapete, è ſtata viſta da moltj; anno in ſraloro auto molte diſpute, in che modo abia a ſtare l' entrata della chapella. Ma oggi venendocj Domenicho Boninſegnj, al primo domando di queſta entrata; et ſubito messer Franc.º di Dino riſpuoſe, che ſi ſarebe chome nella vechia,

---

[1) Die Ankunft Pallavicini's kündigte Leonardo Sellajo Michelagniolo bereits am 18. Dezember und 1. Mai an (*AB. IX. 412/6*).

[2) 20. X. 1520 war Sta. Maria del Fiore mit Marmor gepflaſtert (*Cambi*).

e Domenicho la uolle vedere, ed io andaj cho luj. E domandandomj, chome aueua a ſtare, diſſi nollo ſapere, ma che io ſapeuo bene, che qvantj erorj et qvante dificulta vi poteua in qvelugo (*sic*) achadere tutte v' erono paſate per la mente, e che non penſaſino che la iſtarebe bene. Entraj ne porfidi, e uſcimo di queſto ragionamento. Ora per queſto o fatto queſto penſiero, quatto (*quanto*) aui paia, di nouj mettere ſu e ſua pilaſtrj, ſe no tornate e uegiate chol ochio, anchora che rimaneſimo di meteruuglj interj e leuare poj, biſogniando; ſiche datemene auiſo del ſi o del no ad ognj modo, maxime ſe indugiaſi tropo a tornare.

Quado (*sic*) fuſti partito, el chardinale mando per me e diſemj delle cornicie che nolle uoleua a modo neſuno, ed io riſpuoſi in modo gli ſadiſſe e laſcialo contento. Ora Cechone a parlato al chardinale e a detto qui a lauoro, che a gridato col chardinale, e a meſſo mano a finire le cornice e a me non dice nulla; ed io ſono iſtato cheto e aſpetto el tempo e nolle poro (*porro*) ſu ſenon quelle che ſono da porre, o che non piacino a uoj o al chardinale, benche non mj ſono maj iſchoperta a nulla; ſiche ſ' endugaſi tropo, andro al chardinale e dirogniene e moſterogniene diſegniate, e che le uenga a uedere, et faro quello mi dira e non piu. Ora al tardj da ſer Giouanfranceſco o 'nteſo, che el chardinale grido a Cechone e da douero; e a Nicholaio diſe, che no leuaſſi marmj di choſta ſenza voſtra licentia. Ora vedremo quello che ſeguira. L' atre (*sic*) choſe vanno bene etc. (*AB. XI. 751;* auf der Rückseite des Briefes das Gedicht: Chrudele, acerbo e dispietato core, Nr. XII meiner Ausgabe). **43.**

1521. *A di 22 che ſiamo in domenicha*[1]) *d'Aprile:* Fattucci in Florenz an Michelagniolo in Carrara: — Jarſera circa a una ora di notte ebbi una lettera die Pietro (*Urbano*), el quale u' auiſa, come la figura (*del Cristo nella Minerva*) è ancora a Ciuitauechia ne è poſſuta ancora pel maltempo uenire a Roma ..... Chiecone anda (*sic andò*) dal Reuerendissimo et ramaricoſſj di uoi, dicendo, che uoi gli uoleui male inſieme con Nicholaio; et il chardinale gli riſpoſe, che in ſagreſtia non ſ' aueua a murare prieta neſſuna, ſ' ella non ui piacera. Et di poi ciamo (*chiamò*) Nicholaio et diſſegli, che e non ci conduceſſi neſſuno marmo, ſe prima uoi nollo aconſentiſſe eſſere buono; et lui ſi ſcoſſe, dicendo auere a portare e marmi che gli duce Ciechone; et il ſimile diſſe a Ciecone, che non ciene mandaſſi neſſuno ſenza uoſtra licentia. Et Domenico Naldini ui prega che faciate, ſe è poſſibile, che il ſuo piatto ſia condotto in Piſa a ogni modo. Ne altro per queſta; a uoi mi raccomando. Le coſe della ſacreſtia uanno bene, benche Ciecone ſi uanta, che la (*le*) cornicie ſi metterano ſu, e falle finire; ne a ditto nulla a Stefano, ne Stefano dice nulla allui et laciale finire et è d' animo nolle mettere a modo neſſuno, ſe 'l chardinale non le uede, o che uoi non torniate in queſto mezo. Le uoſtre coſe uanno tutte bene, et li architraui ſono quaſi tutti meſi (*AB. IX. 233*).[2]) — Nachdem die Marmorlieferungen mit gewissen Steinmetzen in Carrara abgeschlossen waren (Kontrakt vom 22./23. April), kehrte Michelagniolo unverzüglich nach Florenz zurück. Laut einem Schreiben Ludovico Buonarroti's war er dort schon am 2. Mai 1521. **44.**

— *20./21. bis 29./30. Juli.* Michelagniolo wieder in Carrara (*Mil. p. 582*). **45.**

— *16./19. August.* Geldzahlungen an Marmorlieferanten (*Mil. p. 583*). **46.**

— *Sommer (seit Mai).* Fruchtlose Besprechungen zwischen Kardinal Giulio und Michelagniolo in Florenz. Der Kardinal will die vier Gräber in der kürzesten Zeit beendigt sehen. Michelagniolo's Vorschläge gefallen nicht: Fu detto, che io non aueuo el capo a seruire el cardinale (*Mil. p. 421. Michelagniolo hat diese Memoria etwa um den 17. April 1523 verfasst. Daraus ergeben sich die übrigen Daten für die Geschichte der Gräber vorher*). **47.**

---

[1]) Der 22. April 1521 war ein Montag; Fattucci schrieb also am 21. abends nach 6 Uhr.

[2]) Wie man sieht, wurde eifrig gebaut; auch war die Sakristei schon ziemlich weit, fast bis zur Kuppel, vorgeschritten. Leider besteht jetzt eine groſse Lücke in der Korrespondenz Fattucci's bis Ende 1523.

1521. *29. September, Sonntag.* Der Kardinallegat Medici reist per istafetta in die Lombardei (*Cambi p. 187*); kurz vorher Unterredung mit Michelagniolo (*Mil. 421*). Der Kardinal treibt Michelagniolo zur Eile an und weist ihn an Buoninsegni, seinen Bevollmächtigten. Diesem teilt Michelagniolo unmittelbar nach der Abreise den Inhalt seines Gespräches mit dem Kardinal schriftlich mit. Ein Stück des darauf bezüglichen Brouillons steht bei Mil. 411 (mit dem falschen Datum 1519; das richtige ergiebt sich aus Mil. 421: fast der gleiche Wortlaut in beiden). Buoninsegni erklärt, von nichts zu wissen. **48.**

— *1. Dezember.* Leo X † (*P. d. Grassis 88. Cambi*). **49.**

— *Dezember Anfang.* Kardinal Giulio passiert Florenz. Damals, oder wahrscheinlicher nach der Rückkehr desselben aus dem Konklave in dem Hadrian VI gewählt wurde, d. h. nach dem 21. Januar 1522 st. c., neues resultatloses Gespräch mit Michelagniolo. Vielleicht auch schon der *Plan,* die Zahl und Lage der Denkmäler zu ändern (?) (*Mil. 421. Cambi 189. 194*). **50.**

(Fortsetzung folgt.)

DIE GEMÄLDE DER EINHEIMISCHEN MALERSCHULE IN BRESCIA

VON EMIL JACOBSEN

VINCENZO FOPPA DER ÄLTERE

Von dem älteren Foppa, dem Begründer der lombardischen Malerschule, aus der Buttinone, Zenale, Ambrogio Bevilacqua, Civerchio, Bramantino, Borgognone, Ambrogio da Predis und Bernardino dei Conti hervorgegangen sind,[1]) hat die Geschichte der Kunst in Brescia ihren Ausgang zu nehmen. Gehört auch der Hauptteil seiner Thätigkeit Mailand an, so hat er doch dem Kunstleben seiner Vaterstadt durch seine Schüler Vincenzo Civerchio sowie Floriano Ferramola bestimmte Wege vorgezeichnet.

Vincenzo ist nicht, wie Crowe und Cavalcaselle annahmen, in Foppa, sondern in Brescia (wohl um 1430) geboren und ebendort im Jahre 1492 gestorben. In seiner Heimat hat er sich wohl nur kurze Zeit aufgehalten. Es darf uns deshalb nicht wundernehmen, dass dort so äufserst wenig von ihm zu finden ist.

Wenn ich die stark beschädigten Gewölbefresken in der dritten Kapelle rechts von Santa Maria del Carmine mit den Evangelisten und Kirchenvätern ausnehme, weifs ich in der That nichts, was ihm hier mit Sicherheit zugewiesen werden kann;[2]) seine Hauptwerke wird man in Bergamo und Mailand aufsuchen müssen. Der hl. Hieronymus in der Galerie Lochis (Nr. 225), ein ungemein feines Bildchen aus seiner Frühzeit, zeigt in der ganzen Behandlung, besonders im Aufbau der mächtigen Felsenlandschaft, den Einfluss Mantegnas oder jedenfalls den der Schule des Squarcione. Das Bild ist von schwärzlicher Färbung, trotzdem aber durchsichtig und voll Atmosphäre, das Kolorit ganz eigenartig: die dunkle Karnation leuchtet in den Lichtern golden, während die Landschaft in mystischem Silberglanz erzittert. Das Bild ist nicht datiert, aber mit dem vollen Namen des Meisters bezeichnet.

Ein anderes Gemälde von ähnlicher Schönheit in der Galerie Carrara stellt den Gekreuzigten dar (Nr. 154). Der Christustypus weist auf die Schule Squarciones; die Landschaft liegt in einem golden-grünlichen Glanze. Auf diesem Bilde zeichnet sich der Meister: »Vincensius Brexensis. MCCCCLVI Mensis Aprilis«.

---

[1]) Urkundlich überliefert sind uns aus dem Schluss des XIV und Anfang des XV Jahrhunderts nur die Namen einiger Künstler, von denen keine Werke erhalten sind. So wird Bart. Testorino und Ottaviano Prandino genannt. Testorino soll auch um 1387 in Padua gemalt haben, über ihn hat schon Elia Capriolo in seiner Chronik aus dem Anfange des XVI Jahrhunderts berichtet. Von dem etwas später lebenden Paolo da Brescia ist dagegen in der Turiner Galerie ein schwaches Heiligenbild von 1458 erhalten.

[2]) Eine Maria mit dem Kinde in einer Lünette aus der Pfarrkirche zu Rovengo in der Galerie Martinengo (Nr. 15) wird mit Unrecht dem Foppa zugeschrieben.

Mailand besitzt die meisten Werke von seiner Hand. Es sind zunächst sechs Tafeln (Nr. 76—81) aus dem grofsen Altarwerk, das der Anonimo Morelliano in der Kirche Santa Maria delle Grazie zu Brescia sah und dubitativ dem Vincenzo Bressano Vecchio zuschrieb. Drei von ihnen (Nr. 76, 77, 78) wurden früher dem Bernardino Zenale zugeteilt. Hier scheint der Meister von plastischen Vorbildern ausgegangen zu sein; mehrere der Heiligengestalten, mürrisch und ernst in steinerner Ruhe vor sich hin blickend, erinnern an die Skulpturen des Nanni di Banco (man betrachte vornehmlich SS. Lodovicus und Vincentius). Bei einer im allgemeinen kräftigen und kühlen Lokalfarbe herrscht in der Karnation jene krankhaft graue Totenfarbe, die für die altmailändische Schule noch später charakteristisch ist. Das feuerrote Haar, dem wir bei den Mailänder Malern so oft begegnen, scheint auch auf Foppa zurückzugehen.



Vincenzo Foppa der Ältere.
Madonna.
Im Museo Artistico Municipale zu Mailand.

Aus dieser Periode stammt das höchst vollkommene Madonnenbildchen in dem Museo Artistico Municipale, das in der Karnation verwandte Profilbildnis derselben Galerie [1]) und die weniger sorgfältig gemalte Madonna in der Galerie Poldi-Pezzoli (Nr. 31), [2]) ferner ein sehr gut ausgeführtes Bild in der Galerie Frizzoni. Wesentlich freier, bewegter und flüssiger in den Farben erscheint das Fresko mit dem Martyrium des hl. Sebastian, das aus Santa Maria di Brera in die Galerie gekommen ist (Nr. 71). Die gleichen Eigenschaften zeigt das schlecht erhaltene Fresko mit der

[1]) Von Lermolieff wegen der feinen Runzeln in den Augenwinkeln dem Ambrogio da Predis zugeschrieben.

[2]) Lermolieff giebt das Bild ohne hinlängliche Begründung dem Ferramola (Le opere dei maestri italiani etc. S. 409). Die Typen, die weifslichen Lichter der Karnation, die Behandlung, ja selbst die Bekleidung des Kindes deuten auf Foppa selbst.

Jungfrau zwischen zwei jugendlichen Heiligen (Nr. 15), wahrscheinlich dasselbe Bild, das sich, nach Crowe und Cavalcaselle, in der School of Architecture und, nach dem Cicerone, im Museo Archeologico befinden soll. Es trägt die Jahreszahl MCCCCLXXXV. Hier hat die Karnation einen zarten rötlichen Ton. In das letztgenannte Museum ist noch ein anderes Freskowerk übertragen (Nr. 134, lombardische Schule genannt), das meines Erachtens dem Vincenzo Foppa sehr nahe steht. Es stellt den hl. Franziskus, zwischen Johannes dem Täufer und einem Heiligen mit Turban dar, und dürfte etwas früher entstanden sein als das sehr verwandte Altarwerk in der Galerie.[1])



Vincenzo Foppa der Ältere.
Bildnis eines Edelmanns.
In der Galerie Poldi-Pezzoli zu Mailand.

Als das Hauptwerk Foppas in Mailand wird jetzt der Freskenschmuck in der von Michelozzo erbauten Kapelle Portinari bei Sant' Eustorgio angesehen. Die Rundbilder der wuchtigen und etwas konventionell gebildeten vier Kirchenväter in den Zwickeln, obgleich von Lomazzo dem Vincenzo Civerchio zugeschrieben, sind sicherlich ziemlich frühe Arbeiten des Foppa, ebenso wie die wenig beachteten kleinen Medaillons mit den Aposteln oder Heiligen ganz oben.

Die übrigen im Stil freieren und technisch mehr fortgeschrittenen Fresken in den grofsen Halbbogen — Legenden aus dem Leben des Petrus Martyr, Verkündigung und Himmelfahrt Mariä — sind erst im Jahre 1870 entdeckt und von der Tünche befreit worden. Sie können vielleicht von *demselben* Meister, aber schwerlich in *derselben* Periode gemalt sein.[2])

[1]) Von anderen Freskogemälden aus dieser Periode in dem Museo Archeologico ist Nr. 121, Sant' Antonio da Padova, jedenfalls mit Foppa verwandt, Christus der Magdalena erscheinend dagegen unter anderen Einflüssen entstanden.

[2]) Man hat von einem unbekannten Florentiner Maler gesprochen, auch Bonifacio Bembo (nach Lomazzo: Bembo Fazio, Bembo da Valdarno) als Maler dieser Fresken genannt (Giuseppe Mongeri, L'Arte in Milano S. 63). Nach Zaist (Not. Istor. I 52. 53) hat er ein Freskogemälde im Palast zu Mailand gemalt, signiert: De Bembis de Cremona 1461 (s. Crowe and Cavalcaselle, A Hist. of paint. in North Italy II S. 438). Auch erwähnt Vasari, dass er in Corte Vecchia zu Mailand ein Freskobild gemalt habe (Edizione

Wenn nicht von Foppa selbst, so sind die meisten dieser Fresken doch nach seinen Vorlagen und unter seiner Leitung gemalt.[1]) Hierauf deuten die Gesichtstypen sowie die Weise, wie die Figuren mit der Architektur zusammenstehen, und die kühle Farbenharmonie mit jenem eigentümlich hellgrünen Ton, der uns öfters bei ihm — man vergleiche den Sebastian in der Brera — und seinen Schülern begegnet und auch hier sich auffallend stark geltend macht; aber dennoch zeigen diese Fresken eine Freiheit und Leichtigkeit, die man dem Foppa selbst in seiner letzten, entwickelsten Periode, geschweige in der Mitte der sechziger Jahre, kaum zutrauen möchte. Man fühlt sich an Bramantino erinnert, an jene lichte, in ihrer Farbengebung überaus harmonische Madonna in Trono der Brera (Nr. 21), der die Jungfrau in der grofsen Verkündigung über der Apsis sehr nahe steht; auch schon die Maria in der kleinen, früher gemalten Verkündigung der Galerie Poldi-Pezzoli wäre hier zu vergleichen. Es mag Bramantino als Gehilfe und Mitarbeiter des Lehrers hier bei Ausmalung der Kapelle mit thätig gewesen sein. Die umbrisch-florentinischen Einflüsse, die Bode richtig in den Fresken erkannt hat, würden auch dadurch ihre Erklärung finden.

Eine dritte Künstlerhand, abweichend sowohl von Foppas wie von Bramantinos künstlerischem Stil, glaube ich namentlich in der Himmelfahrt und bei den knieenden Aposteln oben an der Eingangswand zu erkennen, sowie bei Gottvater über der Verkündigung.[2])

In den Sammlungen aufserhalb Italiens ist Foppa wenig vertreten; gut in der Berliner Galerie durch ein eigenhändiges Marienbild und eine Beweinung Christi, die jedenfalls auf ihn zurückgeht. Die Anbetung der Könige in der National Gallery zu London ist wohl auch eher dem Foppa als dem Bramantino zuzuweisen.

VINCENZO CIVERCHIO

Civerchio,[3]) der früheste der Künstler, die auf die Entwickelung der Brescianer Malerei einen direkten Einfluss geübt haben, ist in Crema, wahrscheinlich um 1470 geboren. Von seinen in Brescia befindlichen Arbeiten ist in erster Reihe das mehrteilige Altarwerk mit der Glorie des hl. Nikolaus da Tolentino (Nr. 9) in der Galerie Martinengo zu nennen, das aus der jetzt niedergelegten Kirche San Barnaba dorthin übertragen ist. Mit seinen üblichen Attributen steht der heilige Dominikaner auf einem goldenen Strahlenbogen, von vier fliegenden Putten in flatternden Gewändern umgeben, während unter seinen Füfsen sich der Dämon windet; an den Seiten befinden sich zwei kleine Engel in anbetender Stellung, zwei andere halten eine Krone über seinem Haupt.

Milanesi VI 492). Da so gut wie nichts von den Werken Bembos uns erhalten geblieben ist, fehlt uns hier jeder Anhaltspunkt.

[1]) Der Cicerone 5. Aufl. S. 649.

[2]) Erst vom Jahre 1491 besitzen wir Urkundliches über Bramantinos Wirksamkeit in Mailand. Damit ist jedoch nicht gesagt, dass er nicht viel früher dort thätig gewesen sein könnte.

[3]) Es ist kein Grund vorhanden, wie einige Schriftsteller gethan haben, zwei Künstler dieses Namens, einen älteren und einen jüngeren, anzunehmen, nur Verwechselung mit Vincenzo Foppa konnte dazu Veranlassung geben. Wenn Lomazzo von einem Vincenzo Civerchio und von einem Vincenzo Bressano, Maestro di Bernardo Zenale, spricht, so hat er mit dem letzteren offenbar Foppa gemeint. Siehe Trattato dell' Arte della Pittura etc., Milano 1585, S. 697.

Darüber sieht man Gottvater und Maria, aus dem Gewölk hervortretend, um eine zweite Krone über des Heiligen Haupt zu halten. In der Lünette ist eine Pietà: Christus zwischen Maria und Johannes; auf den Seitentafeln der hl. Sebastian und der hl. Rochus. Dies umfangreiche Gemälde steht in der Anordnung und Ausführung bedeutend tiefer als die Pietà in Sant' Alessandro und die Grablegung in San Giovanni Evangelista. Während Civerchio in diesen zwei Werken sich als ein tüchtiger Techniker erweist, der in einer kalten, glatten, metallartigen Malweise innerhalb der Stilauffassung des XV Jahrhunderts Typen schafft, die an Giovanni Bellini, Basaiti und ähnliche Meister erinnern, so erscheint er hier rauh in der Farbe, plump in den Formen, unfein in der Zeichnung, flau und charakterlos in der Landschaft. Das Bild trägt, am Mantelsaum des hl. Rochus, die Bezeichnung: VINCEN- CIV DE CREMA 1495. Die Echtheit dieser Signatur ist leider nicht ganz zweifellos; auch Crowe und Cavalcaselle nennen die Beschaffenheit der Schrift »suggestive of unpleasant suspicions«. [1])

Dagegen bietet die Pietà mit Paulus, Johannes, Magdalena und Adam (in den Predellen Passionsscenen) viel individuellere Züge, deutlich sieht man das Vorbild Gio. Bellinis in kalter, nüchterner Weise nachgeahmt. Die Bezeichnung lautet: VINCENTIVS CREMENENS AA MDIIII.

Diesem Altarwerk sehr verwandt ist die Grablegung in der Kapelle Corpus Domini von San Giovanni Evangelista, die sich durch die letzten Jahrhunderte einer steigenden Berühmtheit erfreut hat. Schon Averoldi erwähnt das Gemälde mit überschwenglichem Lob und sieht bei dem unbekannten Meister Züge der gröfsten Künstler; er fühlt sich an Raffael, an Tizian, an Palma Vecchio, an Michelangelo, sogar an Dürer erinnert.[2])

Chizzola[3]) kann uns schon über den Meister Auskunft geben. Er teilt mit, dass diese »picciola tavola dell' Altare ..... è stata creduta di Gerolamo Savoldo, ma è di Zan Bellini ancora assai più antico«. Brognoli spricht sich mit Bestimmtheit für Gio. Bellini aus,[4]) ihm folgt Alessandro Sala.[5]) Und als ein Meisterwerk des Bellini wird das Bild noch heute in Brescia angestaunt.

Man sieht hier dieselbe glatte, sorgfältige Technik, dieselbe kalte, metallartige Modellierung, wie in dem Altarwerk von Sant' Alessandro. Die Farben sind hell und leuchtend, aber stehen etwas hart zusammen. Charakteristisch sind die langgestreckten Ovale der Gesichter mit den langen, aber wenig hervorspringenden Nasen. Die Hände sind breit und kurz mit einem verhältnismäfsig viel zu kleinen Daumen, die Bewegungen übertrieben.[6]) Beide Altarwerke müssen im ganzen als wenig originelle, aber tüchtige Arbeiten in der Richtung Mantegnas und Giovanni Bellinis bezeichnet werden. Ihre geringe Verwandtschaft mit der viel früher gemalten Glorie des hl. Nikolaus fällt in die Augen.

In der bezeichneten, aber nicht datierten Geburt Christi der Brera (Nr. 91bis) zeigt sich der Meister wieder in einer anderen Weise. Civerchios Wirksamkeit er-

---

[1]) A. a. O. II S. 69.

[2]) Giul. Anton. Averoldi, Le scelte Pitture di Brescia, Brescia MDCC, S. 73.

[3]) L. Chizzola, Le Pitture e sculture di Brescia, Brescia 1760, S. 48.

[4]) F. Brognoli, Nuova Guida per la città di Brescia, Brescia 1826, S. 160.

[5]) A. Sala, Pitture .... di Brescia, 1834, S. 110.

[6]) Der Kontrakt, die Einrahmung betreffend, die von dem berühmten Holzschnitzer Stefano ausgeführt wurde, ist vom 13. Februar 1509 datiert, wie Fenaroli uns mitteilt (Dizionario degli artisti bresciani, Brescia 1877).

streckt sich über einen Zeitraum, der von dem letzten Decennium des XV bis gegen die Mitte des XVI Jahrhunderts reicht; die verschiedenen Phasen seiner langen Arbeitszeit sind uns aber viel zu wenig bekannt. Unselbständig, wie er war, hat er in dieser für die Kunst so bewegten Periode seinen Stil und seine Technik gewiss häufig geändert. Das letztgenannte Bild in der Brera erinnert uns durch seine lichte malerische Behandlung, den Silberton auf den Gewändern und in der Landschaft an einen der besten Brescianer Künstler, an Gian Girolamo Savoldo. Die Vermutung, dass Civerchio der lange gesuchte Lehrer des jüngeren Savoldo sein könnte, hat demnach gewiss vieles für sich. Man vergleiche im Hinblick hierauf die später zu erwähnende heilige Nacht in der Galerie Martinengo mit der Geburt Christi. [1])

Ein dieser Darstellung verwandtes Bild unseres Meisters ist die Anbetung des Kindes auf dem dritten Altar rechts in Santa Maria del Carmine zu Mailand.[2]) Vasari widmet Civerchio nur folgende Bemerkung: In Brescia fu pratico e valentuomo nel lavorare in fresco Vincenzio Vecchio; il quale per le belle opere sue s' acquistò grandissimo nome nella patria. [3])

FLORIANO FERRAMOLA

Der Lehrer des Romanino und Moretto wird als Bürger Brescias wegen seines Mutes und seiner Kaltblütigkeit während der Plünderung seiner Vaterstadt im Jahre 1512 unter Gaston de Foix sehr gerühmt. [4])

Sein Vater hiefs Lorenzo und war Tischler von Profession. Man weifs, dass er im Jahre 1517 zwei Kinder hatte, von denen das eine 11 Jahre zählte, und hat daraus geschlossen, dass Floriano 1480 geboren sei. [5]) Als sein Lehrer wird Vincenzo Foppa genannt; da dieser aber schon 1492 gestorben, kann er nur die allerersten Schritte seiner Künstlerbahn geleitet haben. Ferramola starb am 3. Juli 1528.

In Brescia sind leider nur geringe Spuren seiner Wirksamkeit zurückgeblieben; die Fresken, womit er die casa Borgondio della Corte ausschmückte, sind gröfstenteils herausgenommen, und die spärlichen Reste: die Geburt Adams und einige Figuren, wahrscheinlich von Schülerhänden ausgeführt, geben keinen rechten Begriff seines

[1]) Für die Behauptung Morellis (a. a. O. III S. 114), dass Civerchio dagegen auf Romanino eingewirkt haben solle, dürfte es schwierig sein, in den Werken des Letztgenannten Anhaltspunkte zu finden.

[2]) Andere Bilder von Civerchio befinden sich im Dom zu Palazzuolo, im Dom zu Crema, in der Galerie Tadini zu Lovere (eine Taufe Christi 1539), in der Galerie Lochis zu Bergamo (ein heiliger Franziskus mit Monogramm), sowie an der Eingangswand der Kirche Sant' Afra zu Brescia (eine Beweinung Christi, die jedenfalls der Kunstweise Civerchios nahe steht).

[3]) Edizione Milanesi III S. 653.

[4]) Ottavio Rossi, Elogi Historici di Bresciani illustri, Brescia MDCXX, S. 506—507: Si ritrovò il Ferramola nel sacco di Brescia e si racconta che in quella miseranda rovina, essendo entrati in casa sua i Francesi per saccheggiarlo, egli che dipingeva non cessasse mai di dipingere tuttavia facendo cenno ad essi che dovessero rubar ciò che voleuano, che à lui sarebbono stati sufficienti i suoi pennelli, per ricuperar ogni cosa perduta. Lo ridussero però que soldati à tanta disgratia, ch' egli fu poscia sforzato à supplicar a Francesi, che douessero hauer compassione delle sue disgratie. Onde Monsignor de Foix, a cui era indirizzata la supplica, gli donò duecento scudi dal Sole a compiacendosi d' esser ritratto da lui, diede cagione di farsi chiamar padre de' virtuosi.

[5]) Fenaroli, a. a. O. S. 120.

Kunstvermögens.[1]) In der Galerie Martinengo werden ihm zwei Werke zugeschrieben: eine grofse sehr beschädigte Kreuztragung mit Spuren ehemaliger Schönheit, die man meines Erachtens nach mit gröfserer Wahrscheinlichkeit dem allzu wenig beachteten jüngeren Foppa, auf dessen Kunstweise Ferramola sicherlich Einfluss gehabt, zuschreiben müsste, und ein kleines Tafelbild (Sala C Nr. 1) der Halbfigur des kreuztragenden Christus mit scharf geschnittenen, ausgeprägt orientalischen Zügen und bleich-gelbem Kolorit, das im Schatten eine dunkle, rostig-rote Farbe annimmt. Der tiefblaue Mantel mit citronengelben Ärmelaufschlägen hat ein feurig-rotes Futter. Die Hände zeigen einen breiten Daumen und dünne, knochige Finger. Dies Bild hat gewiss gar nichts mit Ferramola zu thun und dürfte als ein Werk aus der Spätzeit des Palmezzano gelten.

Dagegen ist die Verkündigung mit Heiligen und Engeln in der Lünette über dem Hauptportal von Santa Maria del Carmine ein unbestrittenes Werk Ferramolas. Dies Fresko, das sich leider gegenwärtig in sehr schlechtem Zustande befindet, zeigt uns aber nicht den Ferramola, der auf die Entwickelung Morettos oder Romaninos eingewirkt, sondern den Künstler in einer späteren Zeit seiner Entwickelung, da er von frischen mailändischen Kunstströmungen (die betende Maria und der Engel sind ganz leonardesk) stark beeinflusst erscheint. Daher muss die bezeichnete und mit dem Datum 1513 versehene thronende Maria mit Heiligen im Berliner Museum als ein für die Brescianer Malerei sehr wichtiges Dokument angesehen werden, als das einzige Bild,[2]) das uns, wie Bode[3]) scharf betont, die Genesis der künstlerischen Evolution der gröfsten Künstler Brescias vor die Augen führt.

VINCENZO FOPPA DER JÜNGERE

Während Vasari den älteren Foppa unter seinem Namen nur nebenher und flüchtig erwähnt, ist ihm der jüngere völlig unbekannt. Auch entbehren wir leider authentische Nachrichten über seine Geburt, seine Lebensschicksale und seinen Tod. Es giebt aber in Brescia eine Anzahl Bilder, die einen gemeinsamen Charakter bekunden, und auf einen Künstler, der von Foppa und Ferramola abhängig sein muss,

---

[1]) Vergl. Crowe und Cavalcaselle a. a. O. II S. 365; Fenaroli a. a. O. S. 121 u. f.

[2]) Freilich finden sich auch in der Kirche Santa Maria zu Lovere am Lago d' Iseo sehr schadhafte Fresken (bezeichnet und 1514 datiert), sowie zwei Orgelflügel mit der Verkündigung (1518 datiert, aber nicht bezeichnet). Auf den Innenseiten derselben sind die Heiligen Jovita und Faustinus von Putten umgeben dargestellt. Lermolieff weist sie dem Romanino zu, Fenaroli (a. a. O. S. 123) und Crowe und Cavalcaselle (a. a. O. II 396) hingegen dem Moretto. Lermolieff nennt noch einige Bilder als Werke des Ferramola (a. a. O. III 109): in Santa Giulia, ohne nähere Angabe (dort kenne ich kein Bild Ferramolas, oder sollte vielleicht der grofse Fresken-Cyklus, das Hauptwerk des jüngeren Foppa, gemeint sein?); in Santa Maria delle Grazie am ersten Altar links (Maria im Gewölk mit Heiligen; nach meiner Ansicht ein schönes Bild von Foppa dem Jüngeren); ein Madonnenbild (Nr. 31) in der Galerie Poldi-Pezzoli zu Mailand (zweifellos von Foppa dem Älteren).

[3]) W. Bode, Die Ausbeute aus den Magazinen der königl. Gemälde-Galerie zu Berlin, Jahrbuch VII, S. 243: »In der malerischen Farbenwirkung, in dem kräftigen, tiefen Ton der warmen Farben, wie in der Wahl und Zusammenstellung derselben verrät sich Ferramola als der unmittelbare Vorgänger und Lehrer des Moretto sowohl als des Romanino, deren früheste Gemälde sich noch nahe an solche Werke des Ferramola anlehnen.«

zurückzuführen sind. Wenn wir diese Gruppe von Gemälden für Foppa den Jüngeren in Anspruch nehmen, der in den Brescianer Guiden von Chizzola, Sala und Odorici erwähnt wird und dessen Existenz Crowe und Cavalcaselle, Fenaroli und Lermolieff zugeben, dürfte dies nicht allzu gewagt erscheinen.

Wir haben schon in der Galerie Martinengo auf eine grofse Kreuztragung Christi in Temperafarben (Nr. 24) aufmerksam gemacht, die dort Ferramola zugeschrieben wird, jedoch im höheren Grade an die Art und Weise Foppas des Jüngeren mahnt. Ebendort befindet sich auch ein Abendmahl (Nr. 14), das hinter den anderen in Brescia sich befindenden Werken des älteren Foppa so erheblich zurücksteht, dass man es für Gehilfenarbeit halten muss. Der überaus schadhafte Zustand der Farbenfläche erlaubt nicht das Kolorit zu beurteilen; in der Anordnung bemerkt man einen Zug, der an die Märtyrerbilder desselben Meisters in SS. Nazaro e Celso erinnert. Hier wie dort ist nämlich eine obere Galerie angebracht, von der schwatzende und lebhaft bewegte Zuschauer niederblicken. Diese Bilder, ursprünglich Orgelflügel, gehören zu den besten Werken des Meisters; die Typen und die Komposition erinnern an Foppa den Älteren, namentlich an seinen hl. Sebastian in der Brera, die Architektur ist mit antikisierenden Reliefs geschmückt. Auf dem schon erwähnten Altar in Santa Maria delle Grazie (1. Altar links) haben die grauen oder weifslichen Farbentöne, wie sie für die Mailänder Malerschule charakteristisch sind, einen gewissen Silberglanz bekommen.

Das umfangreichste Werk des jüngeren Foppa ist der Fresken-Cyklus in dem älteren Teil der jetzt als Museum umgewandelten Kirche Santa Giulia. Vor allem zieht den Beschauer die mächtige Kreuzigung an, darunter Maria mit dem Kinde nebst Joseph inmitten der Verkündigung. Unter dem Engel Gabriel erblickt man die hl. Katharina, unter der Jungfrau den hl. Bartholomäus im Gespräch mit dem Könige David. An der Fensterwand sind die Beweinung und Transfiguration Christi, der Bethlehemitische Kindermord und die Anbetung der Könige gemalt; rechts und links St. Rochus und Johannes der Täufer. An der entgegengesetzten Wand befinden sich in der Nische nächst der Rückwand Judith mit dem Kopf des Holofernes und der hl. Georg mit dem Drachen, im Rundbogen ein »Ecce homo«, sowie Engel, die Leidenswerkzeuge halten. In einer anderen Nische, von Martinengos Grabmal halb verborgen, ist die Auferstehung, rechts davon St. Franziskus, die Stigmata empfangend, links das Martyrium einer Heiligen, endlich im Bogen der ungläubige Thomas und die Begegnung Christi und Mariä. Von den übrigen Fresken sind nur rechts die Geburt Christi und die Darstellung im Tempel, sowie zwei Heiligenscenen dem Meister selbst zugeschrieben, alles übrige ist von rohen Gehilfenhänden ganz schlecht ausgeführt.

Die Kopftypen in diesem umfangreichen Werk sind schwächlich, aber von einem sanften und ansprechenden Charakter. Noch mehr als an den älteren Foppa erinnern sie an Borgognone, und, wenn ich mich nicht täusche, dürften auch Anklänge an Francia vorkommen. Die sehr fein gemalte Landschaft im Hauptfelde der Kreuzigung ist von blaugrünen Hügeln begrenzt; auch die Art der etwas dürftigen und nüchternen Komposition erinnert an Francia.

GIAN GIROLAMO SAVOLDO

Savoldo wird zum erstenmal in dem Buch der Matricola dell' Arte dei Medici e Speciali di Firenze erwähnt: »Joannes Jeronimus Jacopi domini Pieri de Savoldis de Brescia pictor matricolatus 2 decembris 1508«.[1]) Er soll einer reichen adeligen

[1]) Vasari (Edizione Milanesi) VI S. 507 Note 4.

Familie entsprossen sein und die Kunst mehr wie ein vornehmer Dilettant als berufsmäfsig betrieben haben, Vermutungen, die nur durch die Seltenheit seiner Werke im Verhältnis zu seiner langen Lebenszeit [1]) begründet erscheinen.[2]) Vasari berichtet über ihn im Leben des Garofolo und Gio. da Carpi nur mit wenigen Worten, aus denen man aber deutlich ersieht, wie sehr Savoldo die Aufmerksamkeit seiner Zeitgenossen auf sich gelenkt hatte: »Di mano di Giangirolamo Bresciano si veggiono molte opere in Venezia ed in Milano; e nelle dette case della Zecca sono quattro quadri di notte e di fuochi, molto belli: ed in casa Tomaso da Empoli in Venezia è una Natività di Cristo finta di notte, molto bella, e sono alcune altre cose di simili fantasie, delle quali era maestro. Ma perchè costui si adoperò solamente in simili cose, e non fece cose grandi, non si può dire altro di lui, se non che fu capriccioso e sofistico e che quello che fece merita di essere molto comendato.« [3])

Savoldo ist in den letzten Decennien des XV Jahrhunderts in Brescia geboren. Civerchio und nicht, wie gewöhnlich angenommen wird, Ferramola scheint sein Lehrer gewesen zu sein. Um 1508 war er in Florenz thätig, wahrscheinlich hat er sich aber dort nur kurze Zeit aufgehalten, jedenfalls hat die florentinische Kunst keine sichtbaren Spuren in seinen auf uns gekommenen Bildern hinterlassen. In der strahlenden Lagunenstadt, dem berückenden Venedig, das an sich auf ein junges, empfängliches Künstlergemüt inspirierend wirken muss, hat Savoldo von Gio. Bellini und Tizian die entscheidenden Eindrücke empfangen.

Die Anbetung der Hirten, die aus San Barnaba in die Galerie Tosi kam und sich jetzt in der Galerie Martinengo (Sala C Nr. 10) befindet, ist das einzige Werk Savoldos in Brescia und gehört augenscheinlich der Frühzeit des Meisters an. Die lebhaften, grasgrünen und brennend roten Farbentöne in den Röcken der Hirten und in dem Mantel des Joseph heben sich aus mystischem Dunkel leuchtend hervor. Die naive Haltung des lebhaften, muntern Christkindes, das lustig sein linkes Beinchen in die Höhe wirft, findet sich auf seinem schönen, späteren Bilde in der Galerie zu Turin (Nr. 118) wieder. Die Anbetung der Hirten ebendort (Nr. 119), ein herrliches Frühbild von glühendem Kolorit und wunderbarer Beleuchtung, in der der rötliche Glanz der untergegangenen Sonne sich mit dem Mondlicht mischt,[4]) steht unserem Bilde noch näher.

Für San Niccola zu Treviso vollendete Savoldo den grofsen Altar, den im Jahre 1520 Fra Marco Pensaben [5]) angefangen hatte. Das Bild, das leider sehr gelitten und in schlechter Beleuchtung aufgestellt ist, stellt die thronende Maria dar, rechts die Heiligen Thomas von Aquino, Hieronymus und Liberale, links Nikolaus, Dominikus und Benediktus. Um Savoldo in seiner vollen Gröfse kennen zu lernen, muss man

[1]) Aus einem Briefe des Pietro Aretino an einen Maler Gio. Maria geht hervor, dass er um 1548 ein sehr alter Mann war. Lermolieff nennt Savoldo einen Schüler Romaninos (a. a. O. I S. 319), was gewiss nicht richtig ist.

[2]) Ottavio Rossi erwähnt, dass Lattanzio Gambara mehrere Häuser mit seinen Bildern ausschmückte: »Fra queste la sala della casa di Gian Pauolo Savoldo Giudice di Collegio e uno dei primi nostri Auuocati«. Vielleicht war dieser Savoldo aus der Familie unseres Meisters (a. a. O. S. 512).

[3]) Vasari (Edizione Milanesi) VI S. 507. Die erwähnte Natività scheint Vasari früher dem Lorenzo Lotto zugeschrieben zu haben (V S. 249—250 und VI S. 507 Note 3).

[4]) Auch in der Sakristei von San Giobbe in Venedig ein ähnliches sehr ruiniertes Bild.

[5]) Von diesem seltenen Meister befindet sich ein Bild in der Galerie Lochis zu Bergamo (Nr. 168).

nach Mailand gehen, dort findet sich das reifste und herrlichste aller seiner Werke, das kolossale Altarbild mit der in einer goldenen Cherubimglorie, zwischen zwei musizierenden Engeln auf Gewölk thronenden Maria, das aus der Dominikaner-Kirche zu Pesaro in die Brera gekommen ist (Saal III Nr. 234). Unten erblickt man die mächtigen Gestalten vier stehender Heiligen, dahinter öffnet sich dem Auge ein entzückender Ausblick auf eine blaue Meeresbucht mit einer ausgedehnten Stadt, die von schön geformten Bergen, deren klassische Konturen sich in der goldenen Abendluft auflösen, begrenzt wird. In diesem einzigen Bilde bethätigt Savoldo einen so feinen Formensinn und eine solche Meisterschaft des Kolorits, wie sie nach ihm seine grofsen Landsleute kaum erreicht haben.

Das Altarblatt in Santa Maria in Organo zu Verona, von Crowe und Cavalcaselle [1]) sehr gerühmt, ist mit dem Brerabild gar nicht zu vergleichen, auch die Transfiguration in den Uffizien steht hinter diesem weit zurück. Von der Verklärung Christi findet sich in der Ambrosiana zu Mailand ein zweites Exemplar; da es unzweifelhaft echt und bedeutend gröfser ist, liegt es nahe, in ihm das eigentliche Original zu suchen, obwohl es in seinem sehr schadhaften und abgeriebenen Zustand gegenwärtig bedeutend weniger ansprechend erscheint, als das kleinere Bild in den Uffizien.

Aber nicht nur durch stimmungsvolle Landschaften und den Reiz seiner phantastischen Beleuchtung weifs Savoldo uns anzuziehen, sondern ihm ist es auch gelungen, wie wenig anderen Künstlern, durch seine meisterhaften Porträts den Kunstfreund zu fesseln. Ich erinnere an die Venezianerin der Berliner Galerie, die mit ihren rätselhaften Augen den Vorübergehenden am Platze bannt. [2]) Diesem poesievollen Bilde verwandt, jedoch bedeutend geringer, ist das weibliche Bildnis mit den Attributen der hl. Margarete im Konservatorenpalast zu Rom. In der Borghese-Galerie, im Louvre, der Galerie Tadini zu Lovere (dort Giorgione genannt), [3]) sowie in der Sammlung des Fürsten Liechtenstein in Wien (Nr. 288) befinden sich andere echte Bildnisse des Meisters.

GIROLAMO ROMANINO

Romanino ist in Brescia um 1485 geboren, nicht, wie Crowe und Cavalcaselle angeben, in Romano, einem Flecken im bergamaskischen Gebiet, woher allerdings seine Vorfahren stammen mögen. Ferramola wird als sein Lehrer genannt. Da sein Vater wahrscheinlich auch Maler gewesen, so könnte der junge Girolamo wohl von ihm die Anfangsgründe seiner Kunst gelernt haben. [4]) Von seinen beiden urkundlich erwähnten Brüdern, die ihm wahrscheinlich als Gehilfen zur Seite standen, sind keine selbständig ausgeführten Bilder bekannt. [5])

Seine frühesten Werke, die um 1510 gemalte Pietà, früher in der Manfrini-Galerie, jetzt in englischem Privatbesitz, die grofse thronende Madonna mit Heiligen und Engeln (aus San Francesco in Brescia), sowie die Judith in der Berliner Galerie zeigen ihn von der venezianischen Kunst schon stark beeinflusst.

[1]) A. a. O. II S. 426.
[2]) In der National Gallery zu London eine Replik.
[3]) Nr. 378; s. G. Gronau, Repert. f. Kunst 1895, S. 468.
[4]) Fenaroli a. a. O. S. 201.
[5]) Fenaroli a. a. O. S. 203; Lermolieff a. a. O. III S. 114.



GIROLAMO ROMANINO

CHRISTUS IN EMMAUS

ORIGINAL IN DER GALLERIA MARTINENGO ZU BRESCIA



Sein frühestes Bild in Brescia, zugleich eins der schönsten, die er geschaffen, ist die thronende Madonna mit Heiligen auf dem Hochaltar von San Francesco (um 1511—1512),[1]) die mit ihrer wunderbaren Leuchtkraft die ganze Kirche erhellt. Romanino hielt sich von 1509—1513 aller Wahrscheinlichkeit nach in Padua und Venedig auf. Unter all den farbenfrohen Meistern der kunstreichen Lagunenstadt, die damals den jungen Künstler mächtig angezogen, wusste ihn der grofse Giorgione am meisten zu fesseln. Barbarellis Einfluss macht sich auch in der Franziskaner-Madonna weit mehr geltend als der des Palma, wie Crowe und Cavalcaselle meinen.[2]) Aber wie schön die Gestalt der Maria auch ist, man kann nicht leugnen, dass in ihrem Gesichtsausdruck etwas Vulgäres und in ihrem zugekniffenen Mund vielleicht etwas Mürrisches liegt, und man vermisst hier den Adel, den Moretto seinen weiblichen Typen zu verleihen wusste. Auf dem herrlichen Rahmen, der wahrscheinlich von Stefano Lamberto gearbeitet ist, findet sich unten im Medaillon folgende Inschrift: F. FRANCISCU SANSON DE BRIX. M. M. GENERALIS AERE SUO. MDII. Man hat das Datum in Verbindung mit der Vollendung des Bildes setzen wollen, doch scheint dies nicht möglich; es muss entweder die Vollendung des Rahmens oder wahrscheinlicher das Jahr, in dem die Stiftung des erst später vollendeten Bildes beschlossen wurde, angegeben sein.[3])

In derselben Zeit, wahrscheinlich im Jahre 1513, hatte er das Altarwerk für Santa Giustina in Padua gemalt, das man mit Recht »il più bel quadro che sia in Padova«[4]) genannt hat. In der folgenden Periode bis 1520 sind Romaninos Fresken entstanden. In erster Reihe sind hier die vier grofsen Scenen aus der Leidensgeschichte Christi im Chor des Domes von Cremona zu nennen. Um 1519 sind die mächtigen, auf Leinwand übertragenen Fresken mit Christus in Emmaus und der Fufswaschung durch Magdalena entstanden, die aus dem Kloster zu Rodengo jetzt in die Galerie Martinengo (Sala B Nr. 10, 11) übertragen sind. Die lebhafte, fast stürmische und doch so natürliche Bewegung dieser mächtigen Gestalten bei der fest zusammengehaltenen Komposition, man weifs nicht, ob man sie mehr bewundern soll als die breite malerische Behandlung von Licht- und Schattenmassen, die Sicherheit der Pinselführung, die mit einem einzigen Zug Linien und Flächen schafft.

Im Jahre 1521 arbeitet Romanino mit Moretto an der Ausschmückung der Corpus Domini-Kapelle in der Kirche San Giovanni Evangelista. Dort hat er die linke Wand ausgemalt: den hl. Apollonius, die Hostie austeilend, gegenwärtig in sehr verdorbenem Zustand, auch die Apostel St. Matthäus und St. Lukas haben vielfach gelitten. Das gilt noch mehr von den sechs Propheten im Halbbogenfelde, bei denen Moretto mitgearbeitet zu haben scheint. Am wichtigsten sind jedoch die beiden grofsen

---

[1]) Nach Lermolieff (a. a. O. III S. 115) wurde das Bild im Jahre 1514 in Brescia gemalt. Da die Stadt von 1512—1516 in der Hand der Franzosen war, scheint es sehr unwahrscheinlich, dass der nach Padua glücklich entflohene Romanino in die Heimat zurückgekehrt sei, ehe diese wieder in den Besitz der Venezianer gelangt war.

[2]) A. a. O. II S. 390.

[3]) Vasari schreibt von diesem Bilde: »e fra gli altri . . . . è la tavola che è in San Francesco all' altar maggiore che è assai buona pittura, è di sua mano, e parimenti i portegli che la chiudono, i quali sono dipinti a tempera di dentro e di fuori« (a. a. O. VI 504). Danach muss man annehmen, das Bild ist ursprünglich ein mächtiges Triptychon gewesen. Nach Ridolfi waren auf den Seitenthüren Scenen aus dem Leben San Francescos. Ridolfo, Le Meraviglie I S. 350. S. auch Fenaroli S. 212.

[4]) Selvatico, Guida di Padova etc. 1847.

auf Leinwand gemalten Bilder, das Gastmahl beim Pharisäer und die Auferweckung des Lazarus mit ihrer breiten, malerischen Behandlung. Die Typen sind wenig durchgeführt, in impressionistischer Weise flüchtig, aber genial hingeworfen. In der Auferweckung erblickt man die für ihn charakteristischen baumwollartigen, weifsglänzenden Wolken auf schwarzblauem Himmel, wie bei Mondbeleuchtung. Es scheint, dass Romanino damals, dessen Kolorit bisher in lichtem Gold, durch sein Zusammenwirken mit Moretto jenen leuchtenden Silberton angenommen hat,[1]) dessen perlschimmernder Glanz nur eine weitere Ausbildung und Verfeinerung der altlombardischen, kalt grauen Farbentöne ist, die auf Foppa zurückzuführen sind. Die Vermählung Mariä, das Altarbild der anstofsenden Kapelle, gehört auch dieser Periode an und befindet sich leider in ebenso schlechtem Zustande, wie die Fresken aus der Dominikaner-Kirche, deren spärliche Reste in die Galerie Martinengo (Sala B Nr. 14) übertragen sind. Vor der Apsis eines Tempels stehend, war hier der Apostel Paulus zwischen Hiob und dem hl. Hieronymus, der hl. Katharina und mehreren weiblichen Heiligen dargestellt, während man oben in der Wölbung zwischen Draperien, die zwei Putten zur Seite ziehen, die Vision des gekreuzigten Christus erblickt. Dies Bild erscheint trotz seiner schlechten Erhaltung — die Farbe ist hier und dort ganz abgefallen — in den Typen als echtes Werk Romaninos, wogegen sein Gegenstück (Nr. 15), eine Krönung Mariä mit Scenen aus dem Leben des hl. Dominikus, Morettos Einfluss und einen vorherrschenden Silberton zeigt. Der hl. Apollonius, die Hostie segnend, zwischen acht Andächtigen und Heiligen in Santa Maria Calchera, zweiter Altar rechts, ist dagegen auf einen sehr effektvollen Bronzeton abgestimmt.

Um 1525 malte Romanino die herrliche Geburt Christi in der Londoner National Gallery, ursprünglich für den Hochaltar in Sant' Alessandro zu Brescia bestimmt, sowie die Geburt und Beweinung Christi, die aus San Giuseppe in die Galerie Martinengo (Sala B Nr. 24, 25) gekommen sind.

Auf dem ersten Bilde sieht man Maria in einem glänzend weifsen Atlaskleid mit goldenen Säumen vor dem Christkinde andächtig knieen, das, in eine Atmosphäre von Silbertönen eingehüllt, auf einem Zipfel ihres Mantels liegt, dahinter den hl. Joseph und zwei Hirten, das Kind andächtig betrachtend, oben in der Luft fliegende Engelkinder. Auch bei der künstlerisch viel höher stehenden Pietà herrscht in den Gewändern ein prachtvoll silberglänzender Ton. Beide Bilder zeichnen sich durch eine feinere Ausführung sowie durch eine sorgfältiger durchgeführte Modellierung der Gesichter aus, als wir es bei dem Künstler gewohnt sind, während die Zeichnung der Körperformen manches zu wünschen lässt. Das Tondo der Galerie Martinengo (Sala B Nr. 23) mit der Halbfigur des kreuztragenden Christus muss man aus stilistischen Gründen derselben Periode zuweisen. Eine Krönung Mariä (in demselben Saal Nr. 22), dem Romanino zugeschrieben, ist im zu schadhaften Zustande, um sich ein Urteil bilden zu können. Dagegen ist die im Silberglanz strahlende grofse Himmelfahrt Mariä in Sant' Alessandro zu Bergamo diesen Werken zeitlich anzureihen. Neben den Gemälden aus der späteren und letzten Periode des Meisters, die man hauptsächlich in Val Camonica und in San Giorgio zu Verona suchen muss,[2]) sind die beiden

---

[1]) Um diesen Zeitpunkt gewahrt man zum erstenmal diese Silbertöne bei Romanino bei der thronenden Maria zwischen zwei Heiligen, mit der Jahreszahl 1521, in der Galerie zu Padua (Nr. 765).

[2]) Von den Fresken, die er 1540 im Schlosse von Trient ausgeführt, sind gegenwärtig nur unbedeutende Spuren sichtbar.

Orgelthüren mit der Heimsuchung und die Geburt Christi in San Filastro im alten Dom von Brescia zu nennen, flüchtig hingemalte, aber dekorativ wirksame Arbeiten. Vornehmlich bei der Heimsuchung sind die Typen ziemlich unbedeutend, Gewänder und Stoffe fallen in schlecht gezeichneten Falten. Die Landschaft hingegen ist herrlich und erinnert an Dosso; auch hier am tiefblauen Himmel die glänzend weifsen, baumwollartigen Wölkchen. Nach Odorici (Guida di Brescia S. 24) wurden die Orgelthüren 1541 bezahlt.

Als Porträtmaler ist Romanino weniger berühmt als Moretto. Die wenigen Bildnisse, die wir mit einiger Sicherheit ihm zuschreiben können, zeigen ihn aber auch auf diesem Felde als einen grofsen Meister. Die Galerie Martinengo besitzt das Kniestück eines älteren Mannes mit dunkelgrünem Mantel mit Pelzaufschlägen, der in der flüchtig gezeichneten Rechten die Handschuhe hält, während die Linke auf einen mit einem orientalischen Teppich bedeckten Tisch gestützt ist. Die Karnation ist von klarem, rötlichem Ton; der Grund gelb. Die kecke Weise, mit welcher in schnellem Pinselstriche das Charakteristische, das innere Leben der alten Gesichtszüge so meisterhaft wiedergegeben ist, dürfte uns fast an Frans Hals erinnern. Crowe und Cavalcaselle meinen, sicherlich mit Unrecht, dass das Bildnis nicht vollendet sei.[1]) Auch in der Galerie Tosi befindet sich ein echtes Bildnis eines jüngeren Mannes (Nr. 32), leider schlecht erhalten, Stirn, Augen, Haar und Bart sind ganz von Übermalungen bedeckt. Mit der Sammlung Morelli ist in die Accademia Carrara zu Bergamo ein für den Meister sehr charakteristisches Porträt eines Edelmannes gekommen (Nr. 98).

In der grofsen Lünette über dem Altar der Sakramentskapelle zu San Giovanni Evangelista, der figurenreichen Krönung Mariä, besitzen wir vielleicht ein Werk von einem der Brüder Romaninos. Crowe und Cavalcaselle sehen in diesem Bilde einen frühen Moretto, mit dem es weder in den Formen, noch in den Farben etwas gemein hat. An einen durchgreifenden Einfluss des Romanino auf seinen genialen Landsmann glaube ich nicht. Das früheste Bild des Letztgenannten, der kreuztragende Christus in der Galerie Lochis zu Bergamo (um 1518) wird dies bekräftigen, und selbst die Malereien in San Giovanni Evangelista, die Moretto doch neben Romanino schuf, zeugen von einem ganz anderen künstlerischen Temperament. Die Krönung Mariä trägt die Bezeichnung: ALEXANDER BRIX FACIEBAT.

ALESSANDRO BONVICINO, GENANNT MORETTO DA BRESCIA

Moretto wurde nicht in Rovetta, sondern, wie es scheint, in Brescia um 1498 geboren.[2]) Ferramola wird gewöhnlich als sein Lehrer genannt, und es giebt eine Urkunde, aus der wir erfahren, dass im Jahre 1516 der Schüler in Gemeinschaft mit dem Meister die Orgelthür des alten Doms zu Brescia gemalt habe.[3])

---

[1]) A. a. O. II S. 395.

[2]) Fenaroli a. a. O. S. 36 und 265. Im Jahre 1456 suchten »Ambrogio e Moretto con Guglielmino di Ardesia«, auch Bonvicini genannt, als »forenses« das Bürgerrecht in Brescia nach, was ihnen auch bewilligt wurde. S. Gustavo Frizzoni, Alessandro Bonvicino detto il Moretto. Estratto dal Giornale dell' Erudizione Artistica S. 4.

[3]) A. a. O. S. 274. Fenaroli identifiziert dieselbe mit den Orgelthüren, die aus der Kirche SS. Faustino e Giovita nach Santa Maria in Lovere gekommen und von Lermolieff dem Romanino zugeschrieben sind.

In seinem frühsten Bilde, dem kreuztragenden Christus (Nr. 177) in der Galerie Lochis zu Bergamo, das man jetzt einstimmig dem Moretto zuweist, während es früher als Arbeit Tizians galt, vermisst Lermolieff den feinen Silberton, der dem Künstler sonst charakteristisch ist.[1] So verfeinert zwar, wie in seinen späteren Gemälden, tritt dieser koloristische Reiz hier noch nicht zu Tage, ist aber doch deutlich ausgesprochen. Das Bild trägt keine Bezeichnung, dagegen die Jahreszahl 1518. Hieran dürfen wir wohl die kleine stimmungsvolle Pietà mit Hieronymus und Dorothea anreihen, die sich in einer Kapelle rechts in Santa Maria Calchera zu Brescia befindet; das Hauptwerk aus Morettos Jugendzeit aber sind die Wandbilder in der Sakraments-Kapelle von San Giovanni Evangelista, wo 1521 auch Romanino gemalt hat. In der Lünette auf der rechten Seite der Kapelle rühren von Moretto her: das letzte Abendmahl, sowie unten rechts die Mannalese, links Elias in der Wüste, und an den Schmalseiten die Apostel Lukas und Markus, in den Halbbogen die Propheten.

Der Bethlehemitische Kindermord in derselben Kirche (3. Kapelle rechts), früher sehr gerühmt, obwohl nicht originell und durch Markantons Stich nach Raffael wie die oben erwähnte Mannalese beeinflusst, gehört dieser Periode des Meisters an. Solche bewegte Scenen liegen eigentlich aufserhalb von Morettos Können; in koloristischer Hinsicht ist das Bild als verloren zu betrachten.

Damals müssen auch der Christus zwischen Hieronymus und Dorothea (unter der Kanzel), sowie das erste Altarblatt links, Christus mit Magdalena bei Simon, entstanden sein. Im Antlitz des Heilands bemerkt man ausgeprägt jüdische Züge; die Farbe zeigt Anklänge an Romanino und ist durch Nachdunkeln entstellt.[2]

Die thronende Madonna mit Heiligen, aus Sant' Eufemia in die Galerie Martinengo (Nr. 28) übertragen, mit diesen ernsten, edeln Gestalten, der vornehmen Farbenpracht jener unvergleichlichen Silbertöne, sowie der vollendeten Durchführung alles Technischen, muss zu den besten und reifsten Werken seiner mittleren Periode gerechnet werden. Die untere Hälfte mit den Heiligen und Bischöfen ist entschieden der schönste Teil des Bildes, während die obere Gruppe bei einer gewissen Buntheit der Farben und dem Mangel an Einfachheit in den weitläufigen Draperien einen allzu unruhigen Eindruck macht. Wie in seinen meisten Madonnenbildern, giebt Moretto auch hier der Hauptfigur eine eigentümliche, wie ein S geschwungene Haltung, indem er das Haupt nach einer, den Körper und die Beine nach der entgegengesetzten Richtung stellt. Das längliche Gesichtsoval dieser Madonnen mit den ruhigen, harmonischen Zügen erinnert stark an Girolamo dei Libri; wir dürfen daher annehmen, dass Moretto in dem nahegelegenen Verona mit diesem im kühlen Ton der Farben ihm verwandten Meister bekannt geworden ist.

Aus derselben Periode, und vielleicht noch schöner, ist die Krönung Mariä in SS. Nazaro e Celso; die grofse Assunta in San Filastro, dem alten Dom Brescias, ist 1524 bestellt und am 5. November 1526 vollendet.[3] Was uns kunstgeschichtlich an diesem Bilde am meisten interessiert, ist die Apostelgruppe, deren erregter Ausdruck und leidenschaftliche Bewegung sehr an Tizians berühmtes Meisterwerk erinnert. Wir dürfen kaum daran zweifeln, dass Moretto in seinen Jugendjahren

---

[1]) A. a. O. III S. 113.

[2]) Aus der Jugendzeit Morettos finden sich noch Bilder in der Sammlung Sparavieri zu Verona, bei Sir H. Layard in Venedig und bei Herrn Cereda-Bononi in Mailand. S. Crowe und Cavalcaselle a. a. O. II S. 398; Lermolieff a. a. O. III S. 113.

[3]) Fenaroli a. a. O. S. 41; Zamboni, Memorie S. 105.

einmal nach Venedig gewandert ist, obwohl eine urkundliche Bestätigung uns nicht vorliegt.[1]) Zwar hatte er auch in Brescia Gelegenheit, des grofsen Tizian Schöpfungen kennen zu lernen; in SS. Nazaro e Celso befindet sich ein Altarwerk des Venezianers: die Auferstehung Christi, mit den Heiligen Georg und Sebastian, darüber die Verkündigung in Halbfiguren, und Ridolfi[2]) behauptet sogar, dass Moretto die Seitenbilder dazu ausgeführt habe. Dies erscheint aber zweifelhaft, da Tizian auf dem Flügel mit Sebastian seine Signatur »Ticianus faciebat 1522« gesetzt hat; vielleicht könnte die Verkündigung von Moretto herrühren.

Unter den berühmten Gemälden Morettos in San Clemente ist die mächtige thronende Madonna mit den Heiligen Clemens, Dominikus, Florian, Maria Magdalena und Katharina das bedeutendste. Echte Werke des Künstlers in derselben Kirche sind links 1. Altar: die hl. Ursula mit ihren Jungfrauen, 2. Altar: Madonna mit Heiligen, 3. Altar: Abraham und Melchisedek,[3]) 2. Altar rechts: fünf weibliche Heiligen. Unter diesen Bildern, die leider durch Restauration sehr gelitten haben, verdient die hl. Ursula besonders hervorgehoben zu werden, anziehend durch die Gruppierung der 11000 Jungfrauen. Die klassisch geschnittenen Gesichter, die edlen Haartrachten zeugen von Studien antiker Gemmen.

Hier möchte ich jenes wunderbar idealen Frauenbildnisses der Galerie Tosi (Nr. 39) gedenken, das dem Katalog zufolge die Tullia von Aragonien als Herodias darstellt. Die feinen Formen sind von einem silberblassen Unterkleid umschlossen, ein Mantel von tief weinrotem Sammetstoff ist halb von ihren Schultern herabgeglitten. Ihr goldenes Haar umgiebt ein perlengeschmücktes Band. In ihrer Linken ein Scepter haltend, stützt sich lässig die Schöne auf einen Marmorblock, der die Inschrift: QUAE SACRU IOANIS CAPUT SALTANDO OBTINUIT trägt. Die vollendete Form des feinen Kopfes, die überaus schönen, klassisch reinen Züge, die einfache und vornehme Anordnung und hinreifsende Pracht der Farben macht einen so vollkommenen Eindruck, der selbst von den umfangreichsten Werken des Meisters selten übertroffen ist.[4])

Auch die sogenannte Justina mit dem Einhorn und dem knieenden Edelmann, in der kaiserlichen Bilder-Galerie zu Wien, gehört in diese beste mittlere Periode des Künstlers, ebenso die Tafel des Hochaltars in San Giovanni Evangelista, die Glorie der hl. Margareta in San Francesco zu Brescia (mit der Jahreszahl MDXXX, im Typus Anklänge an Palma), die Bekehrung Pauli in San Celso zu Mailand, der Tod des Petrus Martyr in der Ambrosiana, die Madonna im Gewölk mit Heiligen in der Brera (der untere Teil sehr schön, der obere schwächer, vielleicht Schülerarbeit), das berühmte Madonnenbild zu Paitone,[5]) die Madonna in der Glorie in der Londoner National Gallery, die Marie vor dem Rosenbusch im Palais Leuchtenberg zu St. Petersburg,[6]) endlich die Geburt Christi, die aus Santa Maria delle Grazie in

[1]) Moretto muss auch später (um 1544) in Venedig gewesen sein, wo er Pietro Aretinos Porträt malte.

[2]) Meraviglie I S. 344.

[3]) Frizzoni meint, dass dieses Bild später hinzugekommen und erst in der Spätzeit gemalt ist (a. a. O. S. 10).

[4]) In der Galerie Tosi befindet sich noch ein zweites Bild von Moretto, eine kleine Verkündigung (Nr. 36), die wohl derselben Periode entstammt.

[5]) Eine Kopie des Bildes besitzt bekanntlich die Dresdener Galerie, die Crowe und Cavalcaselle noch für ein echtes Bild hielten.

[6]) Von kleineren Bildern sind der Christus an der Säule in der Galerie zu Neapel und der Christus am Brunnen in der Galerie Morelli zu Bergamo noch zu nennen (in der Galerie

die Galerie Martinengo gekommen ist (Nr. 13). Wie bei späteren Arbeiten des Meisters, drängt sich realistisches Beiwerk vielfach hervor.

Mit dem schönen Altarblatt der Madonna, der der hl. Nikolaus Schulkinder zuführt, treten wir in die dritte Epoche Morettos. Das Original, im Jahre 1539 im Auftrage des Galeazzo Rovelli für Santa Maria dei Miracoli ausgeführt, befindet sich gegenwärtig in der Galerie Martinengo, während auf seinem Platze in der Kirche jetzt eine Kopie aufgestellt ist. Der Übergang aus dem bisher in seinen Werken dominierenden feinen, kühlen Silberton zu den goldenen Farbenharmonien der Venezianer wird uns bei diesem Meisterwerke deutlich. Moretto, als Schüler Ferramolas, wird seinen Jugendeindrücken, indem er den Farbenzauber eines Giorgione, Tizian oder Palma auf sich einwirken lässt, nicht eigentlich untreu; sein Kolorit nimmt jetzt häufig einen von Gold und Silber wunderbar gemischten Ton an, der nicht mehr kühl, aber noch weniger warm genannt werden kann, einen eigentümlich rötlichen Farbenklang, der schliefslich doch mehr von dem kalten Westen als von dem goldenen Osten besitzt. Der Madonna mit dem hl. Nikolaus reiht sich chronologisch das vielleicht etwas über Gebühr gerühmte Hochaltarbild in Santa Maria delle Grazie zu Brescia an, ferner der Christus in der Glorie mit Moses und David in SS. Nazaro e Celso (dritter Altar rechts). Letzterer, um 1541 gemalt,[1] gehört zu den geringeren Arbeiten des Meisters mit der geschmacklos widerwärtigen Behandlung des Blutstrahls, der, aus der Seitenwunde Christi hervorquellend, kaskadenartig in die von einem Engel emporgehaltene Vase herabstürzt. In derselben Kirche ist die Geburt Christi mit den Titelheiligen (vierter Altar links) leider ganz verdorben. Um so wichtiger sind das schöne Bild in San Giorgio in Braida zu Verona mit der hl. Jungfrau, die vier jüngere weibliche Heilige umgeben (bezeichnet ALEXANDER MORETTUS BRIX F. MDXL), und das grofse Altarblatt der Berliner Galerie aus dem Jahre 1541, die Madonna mit den Kirchenvätern im Städelschen Institut zu Frankfurt, sowie ein gröfseres Altarbild mit mehreren Heiligen in der Londoner Galerie.[2] Brescia selbst besitzt aus dieser Periode in dem Altarbild (Nr. 29), das aus San Giuseppe in die Galerie Martinengo gekommen ist, einer Madonna auf Wolken mit zwei Heiligen und Stifter,[3] nur ein sehr verdorbenes Werk.

Der Christus im Hause Simons in der Kirche Santa Maria della Pietà zu Venedig (1522)[4] zeigt Moretto als den Vorläufer Veroneses. Nicht viel später fällt wohl die »Ausgiefsung des heiligen Geistes« in der Galerie Martinengo (Nr. 29). Die vortreffliche Wirkung der Komposition wird abgeschwächt durch die Farbe, die durch Reibung ihrer feinen Oberfläche viel verloren, wodurch das Kolorit einen grauen oder schwärzlichen Gesamtton angenommen hat.[5]

Lochis eine ferraresische Kopie). Die hl. Familie in der ebengenannten Galerie (Nr. 55), die Maria mit dem Kinde zwischen Hieronymus und Bartholomäus im Vatikan, einzelne Heiligenfiguren in der Akademie zu Venedig und der Brera, sowie das Madonnenbild (schwaches Werkstattbild) in der Galerie zu Turin (Nr. 116), sind geringer und zum Teil Wiederholungen von Schülerhänden. Einige gute Brustbilder von Heiligen in der Galerie Frizzoni zu Mailand, ähnlich den Heiligenbildern der Brera führe ich noch an.

[1]) Odorici, Guida di Brescia S. 102.

[2]) Früher bei Dr. Faccioli in Verona. S. Gustavo Frizzoni, Arte italiana del Rinascimento, Milano 1891, S. 342.

[3]) Nach Ridolfi »uno di casa Lusaga«. Meraviglie della pittura I S. 345.

[4]) Ursprünglich für die Klosterkirche in San Giacomo in Mondelice gemalt.

[5]) Frizzoni glaubt in diesem Bilde die Mithilfe des jungen Moroni zu erkennen. Archivio storico dell' Arte II S. 31.

Der »Christus in Emmaus« in derselben Galerie (Nr. 17) ist wohl das schönste Bild dieser Epoche. Aus durchsichtigem Schatten hebt sich die kräftige Farbe leuchtend hervor, der Silberglanz mischt sich mit glühenden venezianischen Tönen. Durch das vollendete Gleichgewicht und grofse Einfachheit der Komposition, das tiefe religiöse Gefühl, die Hoheit und unmittelbare Vornehmheit der Typen kommt Moretto hier Tizian ganz nahe.

Bei dem Christus als Schmerzensmann mit einem weinenden Engel, der ein Gewand hält (ebendort Nr. 26), passt der feine graue, etwas triste Ton und der matte Silberglanz vortrefflich zu dem traurigen Vorgange. Im Typus ist dieser ausdrucksvolle Kopf dem Christus auf dem kleinen Bilde in der Galerie zu Neapel ähnlich.[1])

Der knieende Moses vor dem feurigen Busch, ein in die Galerie Martinengo überführtes Fresko, zeigt uns deutlich, wieviel Moretto von dem ihm in dieser Technik überlegenen Romanino gelernt hat.[2]) Allerdings hat das Bild doch etwas für Moretto Fremdartiges, und ist seine Autorschaft, wie schon Frizzoni bemerkt,[3]) nicht ganz zweifellos. Die Anbetung der Hirten (ebenda Nr. 9), ein grofses Bild in Tempera auf Leinwand gemalt, darf kaum als eigenhändiges Werk Morettos gelten, es ist besonders durch den sehr realistischen Porträtkopf mit dem Kropfansatz interessant.[4])

Als Bildnismaler geniefst Moretto einen Weltruf, obwohl uns nur ganz wenige seiner Bildnisse erhalten sind. Die schönsten sind vielleicht die beiden Porträts der National Gallery zu London, der junge Kavalier vom Jahre 1526 und das aus der Sammlung Fenaroli zu Brescia stammende Porträt des Grafen Sciarra Martinengo. Das hochhängende, sehr ansprechende Bildnis eines (sogenannten) Arztes im Palast Brignole-Sale zu Genua wird von Lermolieff mit Unrecht angezweifelt.[5]) Auch das Bild in der Städtischen Galerie zu Brescia sowie das Reiterporträt in der Casa Martinengo ebendaselbst dürfte nach demselben Forscher als Arbeit eines Nachahmers gelten.[6]) Wenn ich auch das letztgenannte preisgebe, so muss ich unbedingt das erste als ein eigenhändiges Werk des Künstlers in Anspruch nehmen. Es (Galerie Martinengo Nr. 9) stellt einen prachtvoll bekleideten jungen Edelmann mit grofsem tiefschwarzen Vollbart dar, der, etwa dreifsigjährig, den Beschauer mit vornehmer Ruhe anblickt. Befremdend wirkt bei diesem herrlichen Bildnis der pastose Farbenauftrag, infolge dessen ein dichtes Netz feiner Spalten sich in der Farbe gebildet hat; aber auch der von Lermolieff sehr gerühmte kleine Christus in der Galerie zu Neapel zeigt ein ähnliches pastoses Kolorit.[7])

---

[1]) In der Sakristei von Sant' Afra befindet sich eine alte Kopie des Bildes, jedoch ohne den Engel.

[2]) Ein byzantinisches Motiv, wie das Malerbuch vom Berge Athos uns belehrt.

[3]) A. a. O. S. 28. Urkundlich hat Moretto in San Faustino das Leichenbegängnis des Titelheiligen und der hl. Giovita in Fresko gemalt. Auch in San Celso zu Mailand soll Moretto nach Fenaroli Fresken ausgeführt haben. Diese Behauptung erscheint aber wenig begründet. Dagegen hat Calisto da Lodi daselbst gemalt, wie eine Urkunde bezeugt. S. Frizzoni a. a. O. S. 12.

[4]) Auch in dem grofsen Fresko der Kreuzigung von Gaudenzio Ferrari in Santa Maria delle Grazie zu Mailand begegnen uns bei einem der Henkersknechte, wahrscheinlich um ihn noch brutaler und abstofsender erscheinen zu lassen, diese hässlichen Auswüchse.

[5]) Ich möchte wissen, von welchem Nachahmer hier die Rede sein könnte, da Moroni ausgeschlossen ist. Die Maltechnik, der zarte Silberton, die vornehme Anordnung — alles deutet auf Moretto.

[6]) A. a. O. I S. 371.

[7]) Dass Schülerhände in beiden Bildern mitgeholfen haben, ist allerdings nicht ausgeschlossen.

Das letzte bezeichnete Bild Morettos (1554), eine Beweinung Christi für San Giovanni Evangelista, ist aus der Sammlung Frizzoni-Sales zu Bergamo unlängst in die Galerie des Konsul Weber in Hamburg gelangt.

Jenes merkwürdige Kontrastverhältnis, dem wir in Italien so oft dort begegnen, wo zwei gleich hervorragende Künstler nebeneinander wirkten, das Raffael und Michelangelo, Tizian und Tintoretto, Luini und Gaudenzio Ferrari, Gerofalo und Dosso Dossi zu Rivalen machte, ist auch in den Heroen der Brescianer Schule verkörpert. Morettos einfach reine Gestalten, die sich selbst bei leidenschaftlichen Vorgängen harmonisch in den Rahmen des Bildes fügen, sein Silberton, der, immer zart und poetisch, niemals blendet, und seine immer gleichmäfsige Technik stehen im Gegensatz zu Romaninos mächtigen Typen, die oft mit vulgären Zügen über den Rahmen hinausstreben, zu seinen phantastisch bewegten Scenen ohne inneres Gleichgewicht, und zu seinem Kolorit, das vor Extremen nicht zurückschreckt und die gesamte Farbenskala von warmen, goldenen Tönen bis zu blendend silbernen Tinten durchläuft.

CALISTO DA LODI

Calisto ist ein Sohn des Martino Piazza zu Lodi, der nach Averoldi,[1]) wie die anderen Familienmitglieder, den Zunamen Toccagno führte. Sein Oheim hiefs Albertino und war auch Maler.[2]) Als Jugendwerke des Meisters sind neuerdings einige Bilder angeführt worden, die den Beweis liefern, dass sein Altersgenosse, wenn Calisto richtig, wie Lermolieff angiebt, um 1500 geboren ist,[3]) Moretto ihn zuerst beeinflusst habe. Das wichtigste dieser Bilder ist die thronende Maria in der Galerie Poldi-Pezzoli, dort dem Moretto selbst zugeschrieben, aber nach Lermolieff soll der Engeltypus, sowie die Landschaft mit Bestimmtheit auf Calisto deuten. Die Vergleichung mit seinen Altartafeln in der Brera spricht jedoch nicht dafür. Höchstens wäre eine Ähnlichkeit unter den Engeln vorhanden, die Landschaft aber ist ganz anders behandelt, auch die Typen der Maria und der Heiligen sind sehr abweichend, und das Faltensystem durchaus verschieden. Ich finde in diesem Bilde auch veronesische Anklänge, denn die Anordnung Mariä vor einer laubreichen, isolierten Baumgruppe kommt in Bildern Nicht-Veroneser Künstler nur selten vor.[4]) Auch Romanino ist als Maler dieses Bildes namhaft gemacht worden. Eine kleine Madonna (Nr. 133 derselben Galerie), sowie die Anbetung des Kindes und der hl. Hieronymus (Nr. 6 und 14 II. Saal) in der Galerie Borromeo scheinen in der Jugendzeit Calistos entstanden. Doch ist der Unterschied mit seinen späteren authentischen Werken recht bedeutend,

---

[1]) A. a. O. S. 119.

[2]) Dem Albertino Piazza hat Lermolieff unter anderm auch eine Vermählung der hl. Katharina in der Galerie Lochis zu Bergamo und ein Madonnenbild in Casa Borromeo zu Mailand zugeschrieben (a. a. O. III S. 123). In Mailand hat man Gelegenheit, die ganze Familie kennen zu lernen; Calisto ist gut vertreten in der Brera, Martino mit einem bezeichneten Bilde in der Ambrosiana, Albertino in der Galerie Borromeo.

[3]) Chizzola, Le Pitture di Brescia, 1760, S. 141, erwähnt ein jetzt verschwundenes mehrteiliges Altarbild in SS. Simone e Giuda, das mit dem Namen und der Jahreszahl 1514 bezeichnet war. Danach scheint es wahrscheinlich, dass Calisto bedeutend früher als im Jahre 1500 geboren ist.

[4]) Eine Ausnahme macht das feine Frühbild des Cesare da Sesto (Nr. 263) im kleinen Oberlichtsaal der Brera.

und bevor zur Vergleichung ein signiertes Jugendbild Calistos aufgefunden wird, ist es schwierig, mit Bestimmtheit über die Frühwerke des Meisters sich ein Urteil zu bilden.[1]) Das erste beglaubigte Werk Calistos, obwohl schon in seinen reiferen Jahren gemalt, ist wohl die Anbetung der Hirten mit den Heiligen Stephan und Antonius vom Jahre 1524, früher in der Kirche San Clemente, jetzt in der Galerie Martinengo. Das gefällige Bild ist mit sehr dünnen Temperafarben gemalt, so dünn, dass der Leinwandgrund in den Halbtönen durchschimmert, und mit einer einfachen kolorierten Einrahmung versehen; es scheint ursprünglich als Prozessionsfahne gedient zu haben und ist bezeichnet: CALIXTVIS LAVDENSIS FACIEBAT 1524.

Als schönstes Bild Calistos in Brescia, das in den ungemein prachtvollen Stoffen deutlich Romaninos Einwirkung zeigt, muss die aus dem nächsten Jahre stammende Heimsuchung auf dem Hochaltar von Santa Maria di Calchera gelten. Nach Brognoli[2]) ist das Bild »Calixtus Laudensis fecit 1525« bezeichnet.

Im Jahre 1529 in seine Vaterstadt Lodi zurückgekehrt, malte Calisto in Gemeinschaft mit seinen Brüdern Scipione und Cesare die Fresken in der Kirche Santa Maria Incoronata, die als sein Hauptwerk gelten.[3]) Auch das Hauptaltarblatt in derselben Kirche ist von seiner Hand. Später hat er in Mailand in San Maurizio (1544), San Francesco und noch einigen anderen Kirchen Fresken gemalt. In der Brera befinden sich mehrere Bilder von ihm, darunter drei seiner besten Werke. Das früheste und schönste ist wohl die thronende Jungfrau zwischen Johannes dem Täufer und Hieronymus (Nr. 225); das mittlere, die Taufe Christi (Nr. 425) in grofsartiger Landschaft, trägt den Einfluss Romaninos an der Stirn; das späteste dürfte die Tafel mit dem hl. Stephanus zwischen Augustinus und Nikolaus di Bari sein (Nr. 207), die in den schwärzlichen Schatten und den unerfreulichen Kindern mit wulstigen Körpern den Einfluss Giulio Romanos nicht verleugnet.

Allen diesen Bildern gemeinsam sind das gesättigte, tief gestimmte Kolorit, der pastose Farbenauftrag, die seidenglänzenden Stoffe und die hageren, sehnigen Gestalten. In seiner letzten Periode steht Calisto ganz unter dem Einflusse der römischen Schule, wovon sein kolossales Fresko »Die Hochzeit zu Kana« auf dem Treppenaufgang der Brera-Bibliothek Zeugnis ablegt.

Das Bildnis des Lodovico Vistarini in der Brera (Nr. 257), das, obwohl ziemlich trocken und schwerfällig gemalt, von Lermolieff über Gebühr gelobt wird, zeigt uns Calisto als Porträtmaler.

GIULIO CAMPI

Unter Romaninos Einfluss steht auch der mit Calisto da Lodi sehr verwandte Cremoneser Giulio Campi. Ihm werden, gewiss mit Unrecht, eine Reihe flottgemalter dekorativer Darstellungen aus der römischen Geschichte in der Galerie Martinengo

---

[1]) Als ein wahrscheinliches Jugendwerk des Calisto nennen Crowe und Cavalcaselle ein Madonnenbild in der Turiner Galerie, dort unter dem Namen Cesare da Sesto ausgestellt (a. a. O. II S. 433). Lermolieff nennt ferner als seine frühe Arbeit das Altarbild der Städtischen Galerie zu Padua, das mit dem Namen Romaninos und der Jahreszahl 1521 bezeichnet ist. Crowe und Cavalcaselle erwähnen ein ganz verdorbenes, aber bezeichnetes Bild des Calisto aus demselben Jahre in Santa Maria di Calchera. Ich habe das Bild nicht gesehen, auch wird es weder von Averoldi, Brognoli oder Sala genannt.

[2]) A. a. O. S. 84.

[3]) S. Lermolieff a. a. O. I S. 377. Auch der Hauptaltar in derselben Kirche ist von seiner Hand.

(Nr. 1—7) zugeschrieben. Diese Bilder, in denen sich wohl Nachklänge an Romanino vorfinden, scheinen aus einer Periode entschiedenen Verfalls herzurühren und von einer schwächeren Hand als derjenigen Giulio Campis gemalt zu sein. Giulio lernt man besser in Mailand als in Brescia kennen; dort in der Brera befinden sich zwei seiner besten Werke aus seiner Frühzeit: die Anbetung des Kindes mit Stifterbildnis (Nr. 224, früher dem Romanino zugeschrieben) und Maria, in einer Cherubimglorie auf Gewölk thronend, mit dem hl. Franziskus und der hl. Katharina und einem knieenden Stifter (Marchese Stampa Soncino) (Nr. 428 bis). Das Bild trägt die Signatur »Julius Campus Cremonensis faciebat 1.5.30«. Auch in der Galerie Poldi-Pezzoli ist ein gutes Bild von ihm, allegorischen Inhalts. Campi, obwohl keineswegs ein grofser und freier Künstler, ist ein kräftiges Talent und besitzt eine eigenartige malerische Auffassungsweise neben einer durchaus persönlichen Pinselführung. Seine Typen sind lebendige, kräftige Naturen, die dunklen metallenen Farben haben Glanz und Feuer, und seine mit flüssigen Pinselstrichen rasch hingeworfenen Landschaften sind geradezu genial zu nennen.

Das interessante Bildnis des sogenannten »Cesare Borgia« in der Galerie Lochis zu Bergamo, im Katalog dem Giorgione, von Crowe und Cavalcaselle dem Calisto da Lodi, von Lermolieff endlich dem Giacomo Francia gegeben,[1]) müssen wir als ein Hauptwerk Campis in Anspruch nehmen. Die Vergleichung desselben mit dem Stifterbildnis, sowie mit dem hl. Franziskus auf den obengenannten Bildern der Brera (Nr. 222 und 428 bis), und namentlich mit den Landschaften hat mich zu dieser Zuweisung geführt.[2])

Bei dem Hochaltarblatt in Sant' Abbondio zu Cremona zeigt sich Campi als ein Maler, der sicherlich eine gröfsere Beachtung, als ihm bisher zu teil geworden ist, verdient. In seiner Spätzeit verfällt er, sehr zum Nachteil seiner Kunst, ganz in den Bann der römischen Schule, wie sein um 1566 gemaltes Altarbild im Dom zu Cremona bekundet.

In der Brera sind auch sein Bruder Antonio sowie sein Verwandter Bernardino Campi mit Bildern vertreten. Diese gehören doch schon ganz der Verfallzeit an. Antonio Campi ist auch durch sein Geschichtswerk über Cremona (1585) bekannt.

LATTANZIO GAMBARA

Einer der begabtesten von Romaninos Schülern war der flotte Dekorateur Lattanzio Gambara. Ottavio Rossi nennt ihn in seiner Elogie: »nato in Brescia di padre pouero e sarto per professione«,[3]) und zwar ist er im Jahre 1530 geboren.[4]) Wie der Knabe zu Antonio Campi in die Lehre gekommen, weifs uns derselbe Gewährsmann anmutig zu berichten: »Si ritrouaua in Cremona (doue si era ritirato

---

[1]) Ich habe das Bildnis nach der Anweisung Lermolieffs (a. a. O. I S. 169) mit den beiden geharnischten Heiligen auf dem Altarbilde des Francia (Nr. 175) in der Brera-Galerie verglichen und finde die Ähnlichkeit (nur im Farbenton) zu oberflächlich, um dem sonst so scharfblickenden Kunstforscher beistimmen zu können.

[2]) Ein schönes weibliches Bildnis bei dem Marchese Fassati zu Mailand ist auch unserem Meister zugeschrieben worden, sowie andere Bildnisse auf der Ausstellung im Burlington House zu London 1894. S. Archivio storico dell' Arte 1895 S. 256.

[3]) A. a. O. S. 511.

[4]) S. Fenaroli a. a. O. S. 277.

suo Padre bãdito fuor della Patria) non potendo egli durar fatica in quell' esercitio non faceva altro, che dissegnar sul bãco della bottega diuerse immagini, onde il Padre più volte toccãdolo di bastone cercaua di ridurlo a guadagnarsi con l' agucchia il viuere. Così un giorno per tal cosa, finalmente bastonandolo, vi si incontrò Antonio Campo Pittor Cremonese, il qual messo a compassione chiesta la causa al padre perchè battesse il figliuolo e saputala, e veduti que' disegni, ò chiribicci del giouinetto, lo chiese al padre obligãdosi di spesarlo e l' ottenne«.[1]) Wenn wirklich Campi die ersten Schritte seiner Künstlerbahn geleitet haben mag, so ist doch Romanino als sein eigentlicher Lehrer zu betrachten, zu dem er später in nähere Familienbeziehungen trat, indem er dessen Tochter Margherita heiratete. Lattanzio starb in seinen besten Jahren durch einen Fall von einem Gerüst im Jahre 1573.[2])

Das beste und am meisten Charakteristische, was von seinen tüchtigen Arbeiten in Brescia erhalten ist, dürften die Fragmente mythologischer Fresken an der Casa Gambara nahe bei dem Corso del Teatro sein, sowie die Geburt Christi auf dem zweiten Altar rechts in San Faustino.

An der Façade seines Wohnhauses Via Pietro Vescovado Nr. 315 haben sich nur geringe Spuren von Wandgemälden allegorischen und mythologischen Inhalts erhalten, dagegen habe ich in der Thorwölbung noch ziemlich gut erhaltene Fresken auch mit mythologischen Gegenständen, die gewiss von seiner Hand stammen, wahrgenommen. In der Galerie Martinengo befindet sich ein Freskofragment Apollo mit Geige nebst Amor (Saal C Nr. 4). Auch ist hierher (Saal B) ein Bildnis in Fresko aus der alten, jetzt zerstörten Kirche San Lorenzo, das als sein Selbstporträt betrachtet wird, übertragen. Das Hauptwerk Lattanzios sind die Wandmalereien im Mittelschiff des Doms von Parma. Auch die Gemälde der Pendentivs in der Kuppel von Santa Maria della Steccata weist ihm der Verfasser des ersten Führers von Parma (1739), Clemente Ruta, wie ich glaube mit Unrecht, zu.

Von den übrigen Schülern Romaninos ist nur Francesco Prato aus Carravaggio in Brescia mit einer Vermählung Mariä[3]) in San Francesco vertreten. Das Bild soll die Signatur: »Francisci de Prato Caravagiensis opus — 1547« tragen. Dagegen ist das Martyrium der hl. Barbara in Santa Maria delle Grazie auf dem ersten Altar rechts nicht von Prato, wie öfters angegeben wird, sondern von einem tüchtigen Schüler Tizians, Pietro Rosa aus Brescia, gemalt. Das Bild, schon von Ottavio Rossi[4]) und später von Averoldi[5]) erwähnt, ist bezeichnet: Petrus Rosa Brixien (nach Brognoli S. 171). Von Sebastiano Aragonese und Gerolamo Muziano befindet sich in ihrer Vaterstadt kein sicheres Bild.[6]) Auch Campis Schüler aus Cremona, Altobello Meloni und Giovan Francesco Bembo, sind hier nicht vertreten.

---

[1]) A. a. O. S. 511—512.

[2]) Fenaroli a. a. O. S. 149.

[3]) Andere Bilder in Sant' Agata und San Rocco. Der »kreuztragende Christus« (Nr. 222) in der Galerie zu Dresden soll nach Lermolieff auch dem Prato angehören (a. a. O. III S. 328).

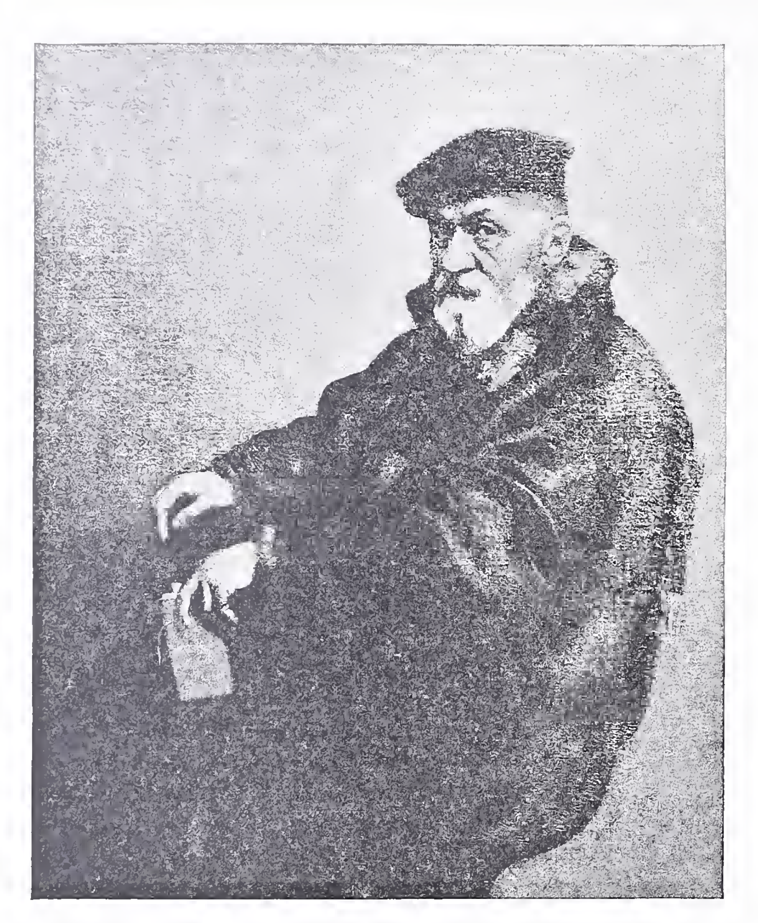
[4]) A. a. O. S. 511.

[5]) A. a. O. S. 14.

[6]) Vielleicht ist das Altarbild in Sant' Alessandro mit den Heiligen Rochus, Ludovicus und Sebastianus von ihm. Es ist bezeichnet L. S. A. S. Sala a. a. O. S. 97. Das beste Bild von Muziano, der später in seinem Kolorit von Tizian und in seinen Formen von Michelangelo beeinflusst wurde, ist wohl das kolossale Bild in Santa Maria degli Angeli zu Rom.

GIOVAN BATTISTA MORONI

Unter Morettos Schülern nimmt Moroni den ersten Platz ein. Zu Bondo im Bergamaskischen um 1525 geboren, muss er nach seiner ganzen Kunstweise der Brescianer Malerschule zugerechnet werden. Die ungemein lebendige Auffassung seiner Figuren, deren innerste Seele aus dem Auge leuchtet und die Lippen umspielt, deren schlichte, ganz ungezwungene Haltung einen vornehmen Zug nie vermissen lässt, sein Kolorit, ob farbig oder eintönig, immer von zarter Harmonie und fast unerreichter Feinheit, stellt ihn in die erste Reihe der Porträtisten aller Zeiten.



Giovan Battista Moroni.
Bildnis eines Greises.
In der Galerie Carrara zu Bergamo.

In der Jugend, als er noch ganz unter dem Einfluss Morettos steht, sind seine Bildnisse sehr farbig, in frischen, klaren Tönen gemalt, dabei von einem kühlen Silberton beherrscht. Ein gutes Beispiel ist der schwarz gekleidete Kavalier der Galerie Tosi (Nr. 29). Hierher gehören auch die Bildnisse in der Brera (Nr. 214, 250) und in der Ambrosiana zu Mailand.[1])

Werke aus der zweiten Periode, da Moroni das Farbige etwas vernachlässigt, um den Personen einen mehr seelischen Ausdruck zu verleihen, und jene feinsten grauen Lokaltöne bevorzugt, findet man vornehmlich in der Galerie Carrara zu Bergamo, wo man sich in eine ganze Reihe dieser herrlichen Bilder vertiefen kann. Doch auch in dieser Zeit, in der er in seinen vorherrschend zartgrauen Gemälden beinahe monochrom erscheint, hat er mitunter farbenprächtige

[1]) Als ein frühes Bild Moronis, noch ganz unter dem Einfluss Morettos entstanden und von dessen Petrus Martyr in der Ambrosiana beeinflusst, ist das grofse Bild desselben Gegenstandes in der Casa Cereda in Mailand. Dagegen erscheint mir die Madonna mit der hl. Katharina (nach Moretto) Nr. 256 in der Brera zu plump für Moroni. Nur das Stifterbildnis könnte seiner würdig sein.

Bildnisse geschaffen. Ich möchte an die beiden lebensgrofsen Porträts eines jungen Ehepaares erinnern, die sich in der Galerie Carrara befinden (Nr. 80 und 82). Signatur und Datum fehlen, aber aus späteren Aufschriften sehen wir, dass der Mann im Jahre 1612 76 Jahre alt gewesen, die Frau 1613 72jährig gestorben ist. Da der Mann hier etwa 32, die Frau 28 Jahre alt erscheint, dürften die Bildnisse aller Wahrscheinlichkeit kurz nach 1568 gemalt sein.

Was seine letzte Manier anbelangt, in welcher der graue Ton flau und monoton, die Fleischfarbe unangenehm rötlich erscheinen soll, muss ich gestehen, dass mir von derartigen Bildern kein sicheres Beispiel bekannt ist.

Betrachtet man das herrliche, in den zartesten grauen Tönen abgestimmte Bildnis eines Greises von 1576 (Nr. 76) in der ebenerwähnten Galerie, so möchte man glauben, dass jene flauen Bildnisse von einem seiner zahlreichen Schüler und Nachahmer herrühren, und dass sein ungewöhnliches Talent als Porträtmaler bis zu seinem Tode im Jahre 1578 ungebrochen blieb.

Als zwei der besten seiner Schüler, die man auch in der Galerie Carrara kennen lernen kann, nenne ich Gio. Paolo Lolmo (Nr. 33, 169, 339) und Carlo Ceresa (Nr. 69, 128, 302, 352).

In Brescia selbst sind von Moroni nur zwei Bildnisse, und zwar Werke ersten Ranges, beide in der Galerie Tosi, erhalten. Das eine (Nr. 30) stellt einen jungen Mann sitzend dar; in mit Hermelin besetztem, tief meerblauem Seidenmantel, eine kleine zurückgeschobene Mütze auf dem Kopfe, schaut er mit etwas spöttisch-vornehmer Miene aus dem Bilde heraus und zeigt dem Beschauer einen Passus eines Briefes, den er eben geöffnet hat. Einen jungen stehenden, in Schwarz gekleideten Edelmann in vornehmer Haltung sehen wir auf dem zweiten Bilde (Nr. 29), das die Jahreszahl MDLX trägt, wiedergegeben. Es ist weniger charakteristisch in der Auffassung, weniger reich in der Farbe, trotzdem eine sehr tüchtige Arbeit.

Es ist merkwürdig, dass Moroni, der so hochbedeutend in seinen Bildnissen, kalt und nichtssagend als Maler von Andachts- oder Kirchenbildern erscheint. Er ist hier ganz als Nachahmer Morettos zu betrachten und wirkt gewöhnlich grau und langweilig in der Farbe, kalt in der Komposition und unbedeutend in den Typen. Bilder dieser Art kann man am besten in der Brera studieren (Nr. 214, 218), auch im Dom zu Bergamo ist ein Altar sowie in der Galerie Lochis eine ziemlich ausgeführte Skizze. Das Einzige, was in diesen Malereien noch zu loben, ist die Technik, die sorgfältige Zeichnung und bei einigen derselben die flüchtige, geniale Behandlung der Landschaft.

LUCA MOMBELLO

Von diesem schwachen Schüler Morettos, der in Orzi Vecchi 1520 geboren ist, finden sich in Brescia nur wenige Bilder: in der Tosi-Galerie eine Darbringung im Tempel (Nr. 13), eine schwache Nachahmung Morettos, in der Galerie Martinengo eine Maria mit dem Christkind und dem kleinen Johannes, dort Moretto genannt; aber wohl nur nach einer Vorlage des Meisters, kalt und flau. Auch der bischöfliche Palast bewahrt ein Bild des Künstlers. Sehr wahrscheinlich hat Mombello zuweilen seinem Lehrer bei der Ausführung grofser Altargemälde Hilfe geleistet; dadurch könnten Ungleichheiten, die bisweilen in diesen vorkommen, ihre Erklärung finden, z. B. dürfte der oberste Teil des Altargemäldes Nr. 206 in der Brera von Mombello ausgeführt sein. Auch ist es gar nicht unmöglich, dass Luca der Maler des schon erwähnten Breitbildes der Brera (Nr. 256) ist, das als eine Kopie des jugendlichen

Moroni nach Moretto angesehen wird.[1]) Endlich muss ich noch den sehr naiv aufgefassten, ja bäuerischen Christus als Gärtner mit Magdalena als ein Frühbild Mombellos erwähnen, das mit der Galerie Locatelli neuerdings in die Akademie Carrara gekommen ist.

Von anderen Schülern Bonvicinos: Agostino Galeazzi (geboren in Brescia 1523) und Francesco Richino (aus Bione in Val Sabbia) findet sich kein authentisches Werk in Brescia.

Als ein schwacher Nachfolger Morettos kann noch Girolamo Rossi (geboren 1547) genannt werden, von dem in der Galerie Martinengo ein figurenreiches, manieriertes Bild (Nr. 20) und aufserdem in den Kirchen Brescias zahlreiche Altargemälde sich befinden.

Endlich möchte ich noch Gratio Cossali anführen, der eine Beschneidung Christi im Chor der Madonna dei Miracoli gemalt hat. Die reiche, sehr glückliche Komposition ist signiert:

GRATIUS COSSALIS
FAC MDXCIIII

Andere Bilder des farbenprächtigen Künstlers sind in Santa Maria delle Grazie und in Sant' Alessandro.

PIERO DI COSIMO

VON HERMANN ULMANN

Die Werkstätten des Andrea del Verrocchio und des Cosimo Rosselli sind zu wahren Pflanzstätten Florentiner Kunst geworden. Aus ihnen wuchs eine Schar führender Geister hervor, die bis in die Mitte des folgenden Jahrhunderts hinein nicht nur in der engeren Heimat, sondern weit über ihre Grenzen hinaus der Malerei der Zeit das bestimmende Gepräge verliehen. Während dort Leonardo da Vinci und Lorenzo di Credi ihre künstlerische Ausbildung erlangten, Botticelli, Ghirlandajo und Perugino die für ihre spätere Thätigkeit mafsgebenden Eindrücke erhielten, wurden hier neben anderen Piero di Cosimo, Fra Bartolommeo und Albertinelli in die Kunst eingeführt.

Man würde jedoch die Bedeutung Cosimo Rossellis überschätzen, wollte man ihm darum einen gleichen Einfluss auf die unter ihm heranwachsende Generation beimessen, wie ihn Verrocchio ausübte. Hier ein vielseitiges, auf verschiedenen Gebieten der Kunst in gleich hervorragendem Mafse thätiges, allerorten befruchtend wirkendes Genie, dort ein einseitiges, kaum über das Durchschnittsmafs emporragendes, in ausgetretenen Bahnen wandelndes Talent. Dieser ein Künstler ersten Ranges, der sich durch Selbstzucht und unermüdliche Studien zur Höhe durchringt, jener ein fleifsiger und gewissenhaft arbeitender Malermeister, der trotz eines gewissen technischen Könnens sich über das niedrige Niveau seiner natürlichen Beanlagung

[1]) In der Galerie zu Parma wird Mombello mit einem sehr berechtigten Fragezeichen die nackte Halbfigur einer Magdalena zugeschrieben.

nicht zu erheben vermag. Rosselli ist keine erfreuliche Erscheinung in der glänzenden Reihe der Florentiner Meister des Quattrocento. Kein merklicher Fortschritt bei ihm. Kaum der Versuch, die in der Werkstatt eines Stümpers, wie Neri di Bicci, empfangenen ersten Eindrücke zu überwinden. Kein beharrlicher Anlauf, durch engeren Anschluss an Meister wie Andrea del Castagno und Domenico Veneziano, die er sich zeitweilig zum Muster genommen hat, seinen Stil monumentaler zu gestalten, oder in Nacheiferung seines späteren Vorbildes Benozzo Gozzoli sich eine gröfsere Leichtigkeit der Darstellung anzueignen.[1]) Während seine verknöcherte Kunst sich ganz vorteilhaft neben den altertümlichen Erzeugnissen der Sieneser Malerschule des XV Jahrhunderts ausnimmt und dort in minderwertiger Gesellschaft auch eher Anerkennung finden würde, erregt sie nur Missbehagen inmitten des reichen, frischen Kunstbetriebes seiner Vaterstadt.[2]) Man wundert sich, dass er einem schnell reifenden Talente, wie Baccio della Porta, genügen und junge Kräfte an sich fesseln konnte, wo doch ganz andere Lehrer zu Gebote standen. Wir irren daher kaum in der Annahme, dass es nicht Rosselli selbst war, der seiner Bottega bei Sta. Maria in Campo diese Anziehungskraft gab, sondern sein als Gehilfe bei ihm weilender Schüler Piero, dessen Anregung die Anfänger suchten.

Piero di Cosimo, nicht Rosselli, ist als eigentlicher Lehrer Fra Bartolommeos und Albertinellis zu betrachten, wie er auch der Lehrer des Andrea del Sarto und Jacopo Pontormo war. Seinen Einfluss zeigen ihre ersten Werke. Die von ihm erhaltenen Eindrücke verlieren jene Künstler selbst in ihren späteren Arbeiten niemals ganz. Auch auf Franciabigio, Ridolfo Ghirlandajo und Bugiardini hat Piero bestimmend eingewirkt. Leonardos Errungenschaften auf formalem wie technischem Gebiete hat zum guten Teil er der jüngeren Generation übermittelt. Der eigenartige Charakter seiner Kunst macht ihn zu einer der anziehendsten Persönlichkeiten unter den zeitgenössischen Malern. Piero ist somit ein wichtiger Faktor in der Entwickelung der florentinischen Malerschule. Ihm eine eingehende Betrachtung zu widmen, erscheint

---

[1]) Beziehungen zu Andrea del Castagno treten in den wenig beachteten Decken- und Wandgemälden der Cappella Salutati im Dom zu Fiesole hervor, die aus stilistischen Gründen für Werke Rossellis zu gelten haben. Ihre Entstehung fällt aller Wahrscheinlichkeit nach in das Jahr 1466, in welchem Bischof Salutati, wie eine Inschrift besagt, die Kapelle ausschmückte und sein von Mino gemeifseltes Grabmal errichtete. Besonders in den stehenden Figuren des hl. Leonhard und Johannes des Täufers neben dem Fenster ahmt Cosimo Andrea nach. Sein Vorbild war auch für die Köpfe, den Gliederbau und die Gewandung der Propheten an der Decke mafsgebend. Auch das frühe Bild Rossellis mit der hl. Barbara zwischen Johannes und Paulus in der Akademie zu Florenz zeigt in den klotzigen, grobgefügten Männergestalten, in der wulstigen Gewandung und im Typus der Barbara Beziehungen zu Castagno. Dagegen lassen die Cosimo zugeschriebene Anna selbdritt zwischen vier Heiligen von 1471 in Berlin (Nr. 59A), sowie ein seit kurzem im ersten Korridor der Uffizien aufgestelltes unbenannt gebliebenes Madonnenbild mit Engeln besonders in der hellen Färbung Zusammenhang mit Domenico Veneziano erkennen. Mit Benozzo Gozzoli teilt Rosselli mehr einen inneren gleichartigen Zug in der Darstellung historischer Begebenheiten als äufserliche Stilmerkmale. Dass er als Gehilfe Benozzos im Campo Santo zu Pisa mitbeschäftigt gewesen sei, wie angenommen wird, ist jedoch nicht wahrscheinlich, da sich seine Arbeit in keinem jener Fresken nachweisen lässt.

[2]) Dass Rosselli einige Eigenschaften mit den Sieneser Zeitgenossen gemein hat, zeigt der Umstand, dass die von Fungai herrührende Krönung Mariä in den Uffizien noch immer als ein Werk seiner Hand ausgestellt ist.

um so mehr angezeigt, als er in der einschlägigen Litteratur bisher allzu stiefmütterlich behandelt worden ist.[1])

Unsere Aufgabe ist es, im folgenden durch den Versuch, die Werke Pieros auf Grund stilistischer Kriterien in der Folge ihrer mutmafslichen Entstehung zu besprechen, ein Bild seiner künstlerischen Entwickelung zu geben und die Stellung zu kennzeichnen, die er seinen älteren und jüngeren Zeitgenossen gegenüber einnimmt.

Wir sind dabei ausschliefslich auf die Werke selbst angewiesen, denn die Urkunden lassen uns völlig im Stich. Alles, was wir aus ihnen erfahren, ist, dass Piero zu Florenz 1462 geboren wurde und ebenda 1521 starb, dass er 1480 ohne Lohn als Lehrling in der Werkstatt Cosimo Rossellis arbeitete und 1503 sich in der Schar der Künstler befand, die über die Aufstellung von Michelangelos Davidstatue ihr Gutachten abzugeben hatten. Sein Vater hiefs Lorenzo; der Familienname, den kein Biograph überliefert, war vermutlich Chimenti, wenigstens wird Lorenzo so in dem Register der Florentiner Malergilde genannt, wo er und sein Bruder Balbo als Maler aufgeführt sind.[2]) Daraus geht hervor, dass Pieros Vater nicht nur Goldschmied war, wie Vasari berichtet, sondern, einer verbreiteten Sitte der Zeit gemäfs, nebenbei auch das Malerhandwerk betrieb. Seinen Beinamen erhielt Piero nach seinem Lehrer Cosimo Rosselli, der ihm ganz besonders zugethan war und ihn wie einen eigenen Sohn hielt. Dies überliefert Vasari, unsere einzige Quelle, da der Anonymus Magliabechianus und Antonio Billi über unseren Künstler schweigen. Seine Angaben verdienen besondere Beachtung, da sie von Zeitgenossen und Schülern Pieros, wie von Francesco da San Gallo, Andrea del Sarto und Andrea Feltrini herrühren. Jedoch zum Teil stark anekdotenhaft und bis zu einem gewissen Grade tendenziös gefärbt, müssen sie mit Vorbehalt aufgenommen werden. Immer spricht der zu Ehren und Würden gelangte glatte Höfling, der auf den reich begabten, gesellschaftlich jedoch unmöglichen Sonderling herabblickt.

Während Vasari ausführlich all den Klatsch berichtet, den man sich über die Lebensgewohnheiten Pieros erzählte, macht er keine oder nur ganz nebensächliche Angaben, die zur Datierung seiner Werke dienen können. Hier kommt uns nun der bisher ganz unbeachtet gelassene Umstand zur Hilfe, dass wir ein mit Namen und Jahreszahl bezeichnetes Bild besitzen, das einen sicheren Ausgangspunkt für die Untersuchung über seinen Entwickelungsgang bildet. Es ist ein um so wertvolleres Dokument, als es nicht nur das einzige bezeichnete, sondern auch das vermutlich früheste uns erhaltene Werk seiner Hand ist. Das Bild hängt jetzt im Chor der Klosterkirche S. Francesco auf der Höhe von Fiesole. Ursprünglich schmückte es den Hochaltar, musste aber bereits im vorigen Jahrhundert einem späteren Machwerk, der Stigmatisation des hl. Franz, weichen.

Dargestellt ist die Krönung der Maria', aber etwas abweichend von der gewöhnlichen Auffassung. Nicht die Krone setzt der greise Gottvater der links vor ihm

[1]) Das Kapitel bei Crowe und Cavalcaselle ist eines der ungenügendsten in dem sonst so vortrefflichen Buche. Auch im Cicerone ist Piero unter Gebühr schlecht weggekommen. Julius Meyer (Jahrbuch d. K. Preufs. Kunstsamml. XI S. 30 ff.) hat ihn im Zusammenhange mit seinen Zeitgenossen ebenfalls nur kurz behandelt. Das gröfste Verdienst um die Bestimmung seiner Bilder hat sich Frizzoni erworben (Arte italiana del Rinascimento, saggi critici, Milano 1891). Auch Morelli (Die Galerien Borghese und Doria Panfili in Rom etc.), J. P. Richter (Italian Art in the National Gallery, London 1883) und Schmarsow (Melozzo da Forli, Stuttgart 1886) haben zur Kenntnis seiner Werke beigetragen.

[2]) Vergl. die Mitteilung Milanesis bei Crowe und Cavalcaselle IV S. 433.

auf Wolken knieenden Maria aufs Haupt, sondern mit einem stabartigen Scepter berührt er ihre Stirn. Rechts in gleicher Höhe mit ihr kniet ein Engel, in den Händen ein Schriftband mit Worten zu ihrem Lobe, dessen Enden zwei nur mit dem Oberkörper aus den Wolken hervorragende Engel halten. Ein ähnliches Engelpaar, ebenfalls mit einem Schriftband, wird hinter Maria sichtbar. Gottvater hat ein offenes Buch auf das Knie aufgestützt. Cherubim säumen die Wolken zu ihren Häupten. Unten auf Erden sind sechs Heilige versammelt, die durch Wort und Schrift ganz besonders die Jungfrau verherrlicht haben. Sie tragen Tafeln, Bücher und Bandstreifen mit diesbezüglichen Äufserungen und Stellen aus ihren Werken. In der Mitte auf einem Postamente, vor den anderen ausgezeichnet, knieen Franz und Hieronymus. Der Mönch wendet sich zu seinem mit dem Büfserhemd bekleideten Nachbar und deutet mit den nägeldurchbohrten Händen nach oben, während der Kirchenvater auf eine Stelle seiner Tafel hinweist. Neben ihnen auf beiden Seiten sieht man stehend gedacht je zwei Heilige, nur in halber Figur von den Hüften aufwärts. Der eine rechts in Bischofstracht herausschauend ist Augustin, der andere in der Kutte begeistert nach oben blickend ist Thomas von Aquino. Von den beiden zur Linken ist der Mönch in weifsem Gewand Bernhard, der lesende Bischof neben ihm vermutlich Bonaventura. Die Bezeichnung des Bildes, die jetzt vom Rahmen verdeckt wird, befindet sich unten links in der Ecke und lautet:

Pier di Cosimo 1480.

Vasari erwähnt das Werk nicht, sondern an seiner Stelle eine Conceptio nel tramezzo della chiesa. Man möchte annehmen, er habe sich hier, wie so manches Mal, in der Angabe des Gegenstandes geirrt, ein leichterklärliches Versehen bei der ungewöhnlichen Art der Darstellung. Wenn er die Figuren non molto grandi nennt, so soll das wohl heifsen, dass sie unter Lebensgröfse sind. Im vorigen Jahrhundert wird das Bild als Werk Pieros von Bandini[1]) und Moreni[2]) schon an seinem jetzigen Platze erwähnt. Rumohr ist der erste und einzige unter den Neueren, der es anführt und die Bezeichnung gelesen hat.[3]) Da er jedoch den Gegenstand des Bildes nicht angiebt, so konnten es Crowe und Cavalcaselle, denen die unter dem Rahmen versteckte Bezeichnung verborgen blieb, nicht auffinden.[4])

Lange Jahre hindurch auf seinem ursprünglichen Platze dem Kerzenqualm ausgesetzt, hat es durch eine vermutlich bei der Übertragung stattgefundene Reinigung seine Farbe fast völlig eingebüfst und macht zuerst einen fremdartigen Eindruck. Man versteht, wie Rumohr wohl speciell im Hinblick auf das schwere und fahle Kolorit darauf verfiel, eine frühe Berührung Pieros mit lombardischen Malern zu vermuten. Die scheinbar lombardischen Züge erklären sich jedoch einfach aus den Beziehungen Pieros zu Leonardo. Sie treten in der Form und dem Ausdruck der Köpfe der Engel und in dem gesteigerten Gefühlsleben bei den Heiligen merkbar hervor, wenn auch lange nicht in so starkem Mafse wie später. In der Künstlerinschrift die Ausstofsung des Endvokals bei Piero ist ebenfalls nicht specifisch lombardisch, wie Rumohr glaubt. Sie findet sich im florentinischen Dialekt sogar sehr häufig, z. B. in

---

[1]) Angelo M. Bandini, Lettere XII ad un amico, nelle quali si ricerca e s' illustra l' antica e moderna situazione della Città di Fiesole, Firenze 1776, S. 139.

[2]) Domenico Moreni, Notizie istoriche dei Contorni di Firenze, Parte terza, Firenze 1792, S. 205.

[3]) Italienische Forschungen II S. 352.

[4]) Geschichte der italienischen Malerei, deutsche Ausgabe, IV S. 438 Anm.

Namen wie Pier Francesco de' Medici, Pier Soderini, Pier Crescenzi, Pier Giambullari u. a.

Ein Zusammenhang mit Cosimo Rosselli giebt sich in dem Stil des Bildes kaum zu erkennen. Und doch befand sich Piero gerade damals, der Katasterangabe seines Vaters gemäfs, in der Werkstatt Cosimos. Ja er weilte, falls die Mitteilung Vasaris in der ersten Auflage seiner Viten auf Wahrheit beruht, schon seit seinem zwölften Jahre dort. Nur Gottvater ähnelt etwas den Greisengestalten seines Lehrers, sonst wird man bei einzelnen Köpfen, wie bei dem Bischof links, an Filippino — aber auch nur entfernt — erinnert. Man möchte vermuten, Piero habe die ersten Jahre seiner Lehrzeit bei seinem Vater oder Oheim durchgemacht, die ja beide Maler waren. Freilich sind von ihnen nachweisbare Werke nicht erhalten, aus denen man ihren Stil kennen lernen könnte. Aufserdem erinnert unser Gemälde an Jugendarbeiten Fra Bartolommeos und Albertinellis, wie an das 1498—1499 gemeinsam vollendete Jüngste Gericht in Sta. Maria Nuova und an des ersteren Vision des hl. Bernhard in der Florentiner Akademie vom Jahre 1507. Eine Mitarbeit des einen oder anderen ist jedoch durch das frühe Datum des Bildes ausgeschlossen. Man ersieht daraus eben, woher ihnen die mafsgebenden Einwirkungen während ihrer Lehrzeit bei Cosimo Rosselli kamen.

In der Marienfigur, in der Art, wie ihr Mantel und die Gewänder der übrigen knieenden Gestalten geordnet sind, in den rotblonden Engelköpfen mit dem träumerischen Blick und lächelnden Munde, in dem durchfurchten Greisenantlitz des Hieronymus mit den fein gehöhten Haaren, in der Form der Hände, den sorgfältig ausgeführten edelsteingeschmückten Broschen und Agraffen thut sich der Zusammenhang der Krönung mit anderen bekannten Arbeiten Pieros kund. Auch die tiefgrünen, hellroten, violetten und orangefarbigen Gewandstoffe, die bunten Flügel der Engel, die schwarzbraunen Schatten und warmen Lichter im Fleisch sind ihm in seinen sonstigen Werken eigentümlich. Desgleichen zeigt die Landschaft, zwar stark verblasst und nur mit Mühe in den Details noch zu erkennen, die bei Piero gebräuchlichen, hellen, mit Gestrüpp bewachsenen Felsen und die dazwischen eingestreuten einzelnen Häuser.

Unter dem Namen Albertinellis befinden sich in den Uffizien zwei verwischte und überarbeitete Rötelzeichnungen, die ursprünglich zweifellos ein Ganzes bildeten, ein Entwurf zu einer Krönung Mariä in einer unserem Bilde sehr ähnlichen Form. Das gröfsere der beiden Blätter (Rahmen 107 Nr. 552 phot. Brogi 1819) zeigt die obere Gruppe fast übereinstimmend mit dem Bilde in S. Francesco. Nur findet sich an Stelle des Engels rechts eine nicht näher kenntlich gemachte knieende Gestalt in devoter Haltung, auch die beiden Engelpaare sind etwas verändert. Das kleinere Blatt (Nr. 555 Brogi 1717) enthält sechs Heilige in gleicher Anordnung wie auf dem Gemälde, in Haltung und Kopfbildung dagegen abweichend. Franz und Hieronymus bilden, auf einer Art Erhöhung knieend, auch hier den Mittelpunkt. Es liegt daher nahe, in diesen beiden Blättern eine vorbereitende Skizze Pieros zu seinem Bilde zu vermuten, um so mehr als die Gewandbehandlung bei Maria und die Form der Hände die seinigen sind. Die Technik ist der des Fra Bartolommeo und Albertinelli sehr ähnlich. Man ersieht daraus, dass auch hierin für sie das Vorbild Pieros mafsgebend war.

Die landläufige Darstellung der Krönung Mariä bringt ein Bild im Louvre (Nr. 289),[1]) dort Piero zugeschrieben. In der Höhe Gottvater inmitten einer musi-

[1]) Phot. Neurdein Frères, Paris, 2524.

zierenden Engelschar, der vor ihm auf Wolken knieenden Jungfrau die Krone aufsetzend, während unten Franz und Hieronymus, Bonaventura und Ludwig von Toulouse stehen. Dies aufserordentlich schwache Gemälde trägt keineswegs einen einheitlichen Charakter wie das soeben erwähnte, sondern zeigt deutlich mehrere Hände; die Pieros möchte man am ehesten noch in den Engeln oben erkennen. Besonders ähnelt der Knabe neben Gottvater in der Art, wie er die Lilienstengel in der Luft schwingt dem jungen Mädchen mit dem Olivenzweig links hinter Andromeda



Piero di Cosimo.
Entwurf zu der Krönung Mariä in S. Francesco.
Rötelzeichnung in den Uffizien.

auf der Darstellung ihrer Befreiung durch Perseus in den Uffizien (Nr. 1312). Die Faltenmotive der Gewandung finden sich sehr ähnlich auch dort; die Handform ist dieselbe, die wir bei der gefesselten Andromeda beobachten. Die musizierenden Putten zu Füfsen Mariä erinnern dagegen mehr an die pausbäckigen Knaben, welche die Jungfrau dem Bernhardin entgegentragen, auf Fra Bartolommeos Bilde in der Florentiner Akademie. Einen von dem der oberen Hälfte abweichenden Stil bemerkt man in den unteren Partien des Bildes. Die beiden Heiligen links rufen die Erinnerung an verwandte Gestalten auf Filippinos und seiner Schüler Bilder wach. Bei den Bischöfen rechts denkt man an ähnliche Figuren auf der Übertragung der Arca des hl. Zenobius von Ridolfo Ghirlandajo in den Uffizien. Damit soll jedoch nicht gesagt sein, dass

dieser Maler selbst irgend welchen Anteil an der Ausführung dieser Krönung im Louvre nahm. Sie ist vielmehr ein Produkt aus der Werkstatt Pieros von sehr ungleicher Qualität, bei dem bestimmte Namen besser nicht genannt werden. Ihre Entstehung wird demnach eine geraume Zeit später anzusetzen sein als die des Bildes, mit dem wir Piero seine Thätigkeit beginnen sahen.

Diesem stilistisch aufs engste verwandt ist ein Rundbild in der Galerie Borghese (Nr. 343). Maria betet im Beisein des Johannesknaben und zwei flötenblasender Engel das auf einem Sack am Boden liegende Kind an. Durch das Stallthor blickt man in eine Landschaft, wo Joseph die beiden Tiere hütet.[1] Früher galt das Bild für eine Arbeit aus der Schule Raffaels; Morelli hat zuerst Pieros Autorschaft behauptet.[2] Durch die enge stilistische Verwandtschaft des Tondo mit der Krönung Mariä wird diese Zuschreibung nicht nur aufser allen Zweifel gesetzt, sondern auch eine sichere Datierung ermöglicht, denn es gehört der nämlichen frühen Schaffensperiode an und



Piero di Cosimo.
Studienblatt mit Heiligen zur Krönung Mariä.
Rötelzeichnung in den Uffizien.

ist aller Wahrscheinlichkeit nach noch vor der Reise nach Rom entstanden. Zu dieser Datierung berechtigen neben der Übereinstimmung im Einzelnen — wie in der Madonnengestalt, den Engelköpfen, den Farben und Falten der Gewänder, der Form der Hände und der Landschaft — der fahle Gesamtton, das blasse Inkarnat mit den braunen Schatten, der dünnflüssige Farbenauftrag und die rauhe der Temperatechnik eigentümliche Oberfläche der Tafel. Die aufserordentlich schlechte Erhaltung verleiht ihr ein fremdartiges Aussehen und kann im ersten Augenblick Zweifel an der eigenhändigen Ausführung aufkommen lassen; aber die duftige Landschaft mit der Staffage, das einzige noch intakte Stück, giebt noch einen Begriff von der zarten Luft-

[1]) Phot. Anderson, Rom, 4245.

[2]) Die Galerien Borghese und Doria Panfili S. 149. Nach einer mündlichen Mitteilung des Herrn Dr. Harck befindet sich unter Bugiardinis Name eine scheinbar eigenhändige Wiederholung des Tondo in der Eremitage zu Petersburg (Nr. 29).

stimmung, die in diesem Bilde ebenso wie in der Krönung Mariä in S. Francesco einst herrschte.

Der schlechten Erhaltung allein kann man jedoch nicht die Schuld an dem unerfreulichen Aussehen beider Bilder beimessen. Vermutlich liegt der Grund zum Teil in der Zusammensetzung der Farben, mit denen Piero, wie später auch, gern experimentierte. Es scheint, dass er durch diesen hellen Fleischton die Durchsichtigkeit und den Schmelz der Schöpfungen Leonardos zu erreichen suchte. Noch andere Merkmale in dem Rundbilde weisen auf einen schon damals ziemlich innigen Zusammenhang Pieros mit Leonardo hin. Die rotblonden Engel, die denen rechts oben auf der Krönung Mariä vollkommen gleichen, zeigen einen von Leonardo herkommenden weichen, zarten Typus, den Piero auch späterhin bei mehreren Gestalten auf der Befreiung der Andromeda, bei den Engeln auf dem Gemälde in den Innocenti und bei dem Johannes auf der »Conceptio« in den Uffizien anwendet. Die ganze Komposition ist leonardesk, sie erweckt den Anschein, als ob Piero hier Skizzen seines älteren Zeitgenossen vorgelegen hätten. Ich erinnere an die bei L. Bonnat befindliche Zeichnung Leonardos zu einer Anbetung der Hirten;[1]) rückt man nämlich die dort in der Mitte knieende Madonna mehr nach links und denkt sich die übrigen Figuren bis auf das Christuskind, den Johannesknaben und die beiden rechts stehenden Hirten weg, so hat man die Komposition unseres Bildes. Im einzelnen hat Piero allerdings wesentliche Änderungen vorgenommen. Die beiden nackten Jünglinge rechts wurden zu Engeln, dem Kinde gab er eine andere Lage, ähnlich wie auf einem Blatte Leonardos mit Madonnenstudien in Windsor,[2]) wo der Knabe statt des Rohrkreuzes eine Katze hält. Auch Leonardo hat das Motiv des mit dem Kreuze spielenden Jesusknaben verwendet auf einem nur in Kopien erhaltenen Kniestück der Madonna vor einer Gebirgslandschaft.[3]) Das Kind ist dort in ähnlicher Haltung aufgefasst wie bei Piero, nur ist die momentane Bewegung bei Leonardo durch das Motiv, das Streben des Knaben vom Schofse der Mutter weg nach dem Kreuze zum Ausdruck zu bringen, bedingt, während sie bei dem am Boden liegenden Kinde auf dem Tondo unnatürlich wirkt. Der Johannesknabe ähnelt derselben Figur auf Leonardos Madonna in der Grotte, besonders auf dem Londoner Exemplar, wo er nur in etwas stärkerer Bewegung dargestellt ist.

Vasari erzählt, wie Piero, durch die Erfolge Leonardos in der Ölmalerei angeregt, sich der neuen Technik befleifsigte; wie er sich abmühte, da Vincis Helldunkel nachzuahmen und auch sonst auf alle mögliche Weise versuchte, es jenem gleich zu thun. Baldinucci sagt sogar direkt, Piero habe sich Entwürfe Leonardos verschafft, um sie in Öl auszuführen.[4]) Dies wird durch eine Notiz in dem alten Inventar der Uffizien vom Jahre 1589 bestätigt, wonach Piero sich zu der Befreiung der Andromeda (Nr. 1312)[5]) wirklich einer Zeichnung Leonardos bediente. Dadurch erklären sich gewisse stilistische Eigentümlichkeiten in diesem Bilde. Der äufserste Termin seiner

[1]) Müller-Walde, Leonardo Abb. 68.

[2]) Ebenda Abb. 58.

[3]) Eine Kopie im Besitze des Lord Battersea war als Werk Leonardos in der New Gallery 1895 ausgestellt (Nr. 194). Eine andere, vermutlich von einem niederländischen Nachahmer herrührend, befindet sich in Montagu House.

[4]) Capitategli alle mani alcune cose di Lionardo da Vinci, diedesi a colorire a olio: e benchè non giugnesse di gran lungo al segno si affaticò più molto per imitare quella maniera.

[5]) Phot. Alinari 881.

Entstehung ist durch die Mitteilung Vasaris fixiert, dass es für Filippo Strozzi den Alten gemalt war, der am 15. Mai 1491 starb, nachdem er 1466 aus der Verbannung zurückgekehrt war.

Der Stil des Bildes passt nicht besonders zu den von Piero nach seiner Rückkehr aus Rom in den achtziger Jahren geschaffenen Gemälden, hat dagegen manches mit den Jugendwerken gemein, so dass wir auch dieses eigenartige Bild in die erste Periode seiner künstlerischen Thätigkeit setzen müssen. Vor allem sind es die helle kühle Färbung und die tiefen schweren Schatten, die ihm einen von den späteren Werken abweichenden Charakter verleihen, dann ist es die Formengebung im einzelnen, in der sich die Zusammengehörigkeit mit jenen frühen Arbeiten zu erkennen giebt. Man vergleiche den Kopf des jungen Weibes hinter Andromeda mit dem des Engels rechts auf dem Rundbilde der Borghese-Sammlung und das halbnackte, am Boden hockende Weib links im Vordergrunde des Andromeda-Bildes mit dem Engel rechts oben auf der Krönung und dem Engel links auf dem Tondo. Ferner beachte man die gleichartige Behandlung der nackten Körperteile, besonders der Beine, hier und auf der Anbetung des Kindes, das gleichmäfsige Vorkommen der stahlblauen, lilafarbigen und schillernden Gewandstoffe, die Bildung und Färbung der Hügel und die sorgsame Ausführung der kleinen Staffagefiguren im Hintergrunde. Leonardos Anteil an der Komposition des Bildes tritt in dem wohlgegliederten, nach den Ecken zu allmählich ansteigenden, halbkreisförmigen Aufbau der Gruppen hervor, welcher der Formation der Landschaft so gut Rechnung trägt. Seine scharfe Beobachtungsgabe in der Darstellung der Gefühlsäufserungen lässt sich auch hier in der fein variierten Schilderung des lähmenden Schreckens beim Anblick des Untergang drohenden Ungeheuers auf der einen, und der hellaufjauchzenden Freude bei der unerwarteten Errettung des Opfers auf der anderen Hälfte des Bildes deutlich verfolgen. Nur ist das Mienen- und Gestenspiel von Piero etwas karikiert worden; auch die monströse und doch wohl verstandene Bildung des Meerdrachens und die phantastisch geformten Musikinstrumente rufen die Erinnerung an ähnliche Dinge auf Leonardos Zeichnungen wach.[1]) Man vergleiche auch den Gesichtsausdruck der Andromeda und die flatternde Gewandung mit Leonardos Zeichnung eines jugendlichen Weibes in Windsor (Müller-Walde Abb. 39) und den tanzenden Mädchen auf einem Blatte des Meisters in der Akademie zu Venedig (Abb. 40). Den Leonardos jugendlichen Köpfen eigenen schwärmerischen Ausdruck beobachten wir hier bei mehreren Gestalten, wie bei der im Vordergrunde am Boden kauernden Harfenspielerin und bei einigen Frauen weiter hinten auf der rechten Seite des Bildes. An seine Skizzen zur Anbetung der Hirten denkt man bei der anmutigen Gruppe zweier, in gegenseitiger Umarmung Trost und Schutz suchender, jugendlicher Gestalten links oben am Abhang. Auch in der Malweise hat Piero sein Vorbild nachzuahmen versucht, aber mit wenig Erfolg, und es gelingt ihm nicht, das Sfumato des Meisters wiederzugeben. Seine Halbschatten sind schwer und haben nichts von der Transparenz, welche die Zeitgenossen in den Schöpfungen Leonardos bewunderten. Zudem sind die Schatten in einzelnen Partien des Bildes durchgewachsen und verleihen den nackten Figuren ein krankhaftes, ja fast leichenartiges Aussehen. Diese Mängel, zusammen mit der grellen Buntfarbigkeit und dem phantastischen Schnitt der Gewänder, deren seltsamer Aufputz an Filippinos Fresken

[1]) Die bei Vasari erwähnte, von Piero dem Giuliano de' Medici geschenkte Darstellung eines Meerungeheuers sowie ein ganzes Buch mit Federzeichnungen solcher Monstra, im Besitze des Herzogs Cosimo, sind jetzt nicht mehr nachweisbar.

in Sta. Maria Novella erinnert, machen einen unharmonischen, koloristisch nicht vorteilhaften Eindruck, der durch die gute Wiedergabe der Luft und die subtile Ausführung des Beiwerkes nicht völlig ausgeglichen wird. Man begreift, dass ein Künstler, der sich solche abenteuerliche Gestalten und märchenhafte Kostüme ausdenken konnte, zur Inscenierung von Karnevalszügen schon in jungen Jahren gesucht war.[1]

In späteren Jahren hat Piero den Andromeda-Mythus nochmals in drei Bildern behandelt, die sich ebenfalls in den Uffizien befinden (Nr. 21, 28, 38).[2] Vermutlich sind es Teile einer geschlossenen Serie, die er als Wandverkleidung eines Zimmers im Hause des Francesco del Pugliese ausgeführt hatte und die schon zu Vasaris Zeiten in alle Winde zerstreut waren. Ihre dekorative Verwendung erklärt die flüchtige Ausführung, die wenig von der intimen Sorgfalt des für Filippo Strozzi gemalten Bildes hat. Besonders eintönig wirkt die Landschaft, obwohl gerade ihr die Hauptbedeutung für die Komposition des Bildes eingeräumt ist, und die Figuren eigentlich nur als Staffage dienen. Die Farbe ist stumpf und schwer und hat durch Einbufse der Lasuren obendrein gelitten. Die Scene, wo Perseus den Phineus und dessen Begleiter, die sein Hochzeitsmahl zu stören wagen, durch den Anblick des Medusenhauptes versteinert (Nr. 21), zeichnet sich noch am meisten durch Anmut der Erfindung und koloristische Qualitäten aus. Hier allein möchte ich an eigenhändige Ausführung denken, während die beiden anderen Bilder das Gepräge von Werkstattsarbeit tragen. Die besenartig geformten Büsche, die bunten Trachten, besonders die Figur eines Jünglings im federgeschmückten Barett links im Vordergrund auf der Darstellung des Dankopfers an Zeus (Nr. 28) erinnern an Andrea del Sartos Apollo und Daphne in der Sammlung Corsini zu Florenz. Besonders tüchtig sind bei dem Hochzeitsmahl und dem Dankopfer die Architekturprospekte behandelt. Sie haben Franciabigio für seinen Tempel des Herkules (Uffizien Nr. 1223) und für die Gebäude auf einem kleinen Hochbilde der Beschneidung Christi, das sich zur Zeit unter Pieros Namen im Florentiner Kunsthandel befindet, zum Vorbilde gedient.

Die Architektur ist auch das beste auf dem kleinen »Urteil des Salomo« in der Galerie Borghese (Nr. 329), dessen kindlich gezeichnete Figürchen und naiv unbeholfene Komposition — die Gestalten der einen Seite sind einfach im Gegensinne auf der anderen wiederholt — nicht auf Rechnung Pieros selbst zu setzen sind.

Der Bottega des Meisters gehört ferner eine leider ganz ruinierte Darstellung aus der Prometheussage an, dem Format nach wohl als Schmuck eines Möbels bestimmt. Sie ist kürzlich in England für die Galerie in Strafsburg erworben worden.

Pieros Urheberschaft ist im Cicerone auch für die beiden Längstafeln mit Darstellungen aus der Geschichte Josephs (Uffizien Nr. 1249 und 1282) in Anspruch genommen worden, die im Katalog Pontormo heifsen und von Morelli Franciabigio zugeschrieben werden.[3] Es sind jedoch zweifellos Werke Granaccis und werden als solche schon von Vasari erwähnt. Mit anderen Bildern desselben Sagenkreises von Andrea del Sarto, Pontormo und Bacchiacca schmückten sie das Ehegemach der Margherita Acciajuoli und des Pierfrancesco Borgherini im Borgo SS. Apostoli.[4]

---

[1] Man lese bei Vasari die diesbezüglichen Bemerkungen und die ausführliche Beschreibung des von Piero inscenierten »Zug des Todes« nach.

[2] Phot. Alinari Nr. 878—880.

[3] Phot. Alinari Nr. 515 und 516.

[4] Vasari (Milanesi) V S. 343. Granaccis Studien zu den Köpfen Josephs und der ihn fesselnden Schergen auf der Gefangennahme befinden sich in den Uffizien (R. 171 Nr. 347 F

In Vasaris Bemerkungen über die Fresken Cosimo Rossellis in der Sixtinischen Kapelle tönt der ganze Spott und Hohn nach, der von den damals mitbeschäftigten Meistern über die Arbeiten des minderbegabten Genossen ausgegossen wurde. Dass er trotz alledem über seine Mitbewerber triumphierte und sich zu ihrem Ärger das besondere Lob und die Ehrengabe des Papstes zu erringen wusste, wird von Vasari in einem, wenn auch nicht wahren, so doch hübsch erfundenen Geschichtchen erzählt. Wichtiger ist seine Mitteilung, dass Rosselli den Piero als Gehilfen mit nach Rom nahm und dass der Schüler dem Meister bei der Ausführung der Wandgemälde zur Hand ging.

Dieses Zusammenarbeiten von Meister und Schüler wird in dem kürzlich bekannt gewordenen Kontrakte,[1]) den Giovanni de' Dolci, der Erbauer der Kapelle, im Namen seines päpstlichen Herrn am 27. Oktober 1481 mit den zur Ausmalung berufenen Künstlern schloss, als ein zu Recht bestehender Brauch anerkannt. Die darin namhaft gemachten Künstler Cosimo Rosselli, Alessandro Botticelli, Domenico Ghirlandajo und Pietro Perugino verpflichten sich, die von ihnen und ihren *familiares* begonnenen Arbeiten bis zum 15. März des folgenden Jahres, also innerhalb weniger denn 5 Monaten, zu vollenden. Doch ist dieser Termin nicht eingehalten worden; erst am 15. August 1483 konnte der greise Papst die vollendete Kapelle einweihen. Cosimo scheint als letzter der Florentiner Meister nach Rom gekommen zu sein. Er malte als Fortsetzung der von seinen Genossen[2]) geschilderten Ereignisse aus der Thätigkeit Mosis links die Gesetzgebung auf dem Sinai und die Anbetung des Kalbes, rechts aus dem Leben Christi die Bergpredigt und Heilung des Aussätzigen. In dem hinter den Schranken liegenden Raume schliefst er die Schilderungen aus dem Leben Christi mit der Darstellung des Abendmahles auf der rechten Wand ab. Die Bergpredigt und das Abendmahl erwähnt schon Vasari als Arbeiten Rossellis, nennt aber an Stelle der Gesetzgebung den Durchzug durchs rote Meer als sein Werk.

Die Landschaft auf der Bergpredigt, nach Vasaris Zeugnis von Piero di Cosimo, zeigt nicht jene phantastisch gebildeten Hügel, die wir auf dem Borghese-Tondo und der Befreiung der Andromeda kennen lernten, sondern bewachsene, mit Gebäuden gekrönte Höhen, wie wir sie ähnlich auf dem noch zu erwähnenden Rundbilde Pieros in Casa Ginori, auf der Geburt Christi in der Berliner Galerie und auf der Verlobung der hl. Katharina im Hospital der Innocenti sehen. Piero konnte bei der Ausführung seinem Hange zum Absonderlichen um so weniger nachgehen, als er auf die Landschaft in dem angrenzenden Bilde Ghirlandajos mit der Berufung der Apostel Rücksicht nehmen musste und den sämtlichen Darstellungen in diesem Raume gleichartigen landschaftlichen Charakter nicht stören durfte. Immerhin finden wir seine Formen in dem bewachsenen Hügel in der Mitte, in dem engen vom Gewässer durchzogenen Flussthal links mit der zinnenbekrönten Stadt und dem überragenden Felsen, sowie in dem leicht ansteigenden, in nebliger Ferne sich verlierenden Gelände zur Rechten. Einen phantastischen Zug wenigstens verleiht er diesem einfachen Landschaftsbilde durch die Hinzufügung eines Windgottes, der die dunklen Wolken zum Sturme zusammenbläst.

---

und 349 F.). Granacci, und nicht Pontormo, gehört auch die Längstafel, die Leiden der Juden in Ägypten schildernd, im Palazzo Giraud-Torlonia in Rom. Das Gegenstück hierzu ist geringer und vorwiegend Werkstattsarbeit.

[1]) Im Wortlaute mitgeteilt von Gnoli, Archivio storico dell' Arte VI S. 128.

[2]) Vergl. des Verfassers Sandro Botticelli S. 90 ff.

Auf die Ausführung des landschaftlichen Hintergrundes allein beschränkt sich Pieros Mitarbeit an diesem Gemälde jedoch nicht. Hier und dort blickt zwischen den stupiden Typen der Rossellischen Holzfiguren ein gut gezeichneter, individuell aufgefasster, plastisch modellierter Porträtkopf hervor, der sicherlich auf Pieros Rechnung zu setzen ist. Waren die Bildnisse doch eine der schwächsten Seiten Cosimos und bediente er sich gerade bei ihrer Ausführung, wie Vasari berichtet, hier wie bei anderer Gelegenheit der Hilfe des Schülers. Auf der rechten Seite sind es drei Köpfe: der bartlose Alte in lila Kappe und gleichfarbigem Rock neben den Jüngern, der junge Mann im Profil und der zwischen beiden hervorlugende schwarzhaarige Knabe in roter Mütze, die wohlthuend von dem Einerlei langer Nasen und gekräuselter Haare und Bärte abstechen. Unter den Köpfen links in der Ecke fallen in der Nähe des vom Schüler übergangenen Porträts Rossellis der Jüngling in roter Kappe und rotem Wams sowie weiter unten einige Jünglingsköpfe durch abweichenden Typus und schärfere Modellierung auf. Bei der links im Vordergrunde sitzenden Frau mit dem Säugling und einigen der stupsnasigen Zuhörerinnen zu Füfsen Christi scheint mir, besonders in Hinblick auf die gut durchgeführte Beleuchtung in den Köpfen, die Ausführung von Pieros Hand nicht ausgeschlossen. Ebenso überrascht der vom Rücken gesehene bärtige Mann in grünem Mantel und weifsem Kopftuch links im Vordergrund in der gut beobachteten Bewegung im Vergleich mit den stocksteifen Aposteln drüben.[1]) Der kleine mit dem Hunde spielende Knabe ähnelt in der Stellung den Christuskindern auf Pieros Tondo in der Borghese-Sammlung, auf dem Rundbilde in Dresden, der »Madonna mit der Taube« im Louvre und dem Hylas auf dem Bilde gleichen Inhalts bei Mr. Benson in London.

Vasari besafs, wie er in der Vita des Cosimo Rosselli erzählt, eine Zeichnung des Meisters zu dem Fresko der Bergpredigt, die identisch sein dürfte mit einem dem Battista Franco zugeschriebenen Blatte der Uffizien (Rahmen 340 Nr. 1462); wir sehen die Frauengruppe zu Füfsen Christi, den Knaben mit dem Hund und die beiden stehenden Männer links im Vordergrunde in Feder skizziert in ziemlich genauer Übereinstimmung mit der Ausführung. Abgesehen von einigen Abweichungen in der Faltengebung finden sich folgende bemerkenswerte Unterschiede: der linke der beiden stehenden Männer ist kein Porträt, sein Kopf ist im Profil gegeben, er hat langes Haar und trägt keine Mütze. Auch die Stellung seines rechten Fufses ist verändert. Sein Nachbar hat auf der Zeichnung den linken Arm nach unten ausgestreckt und die Hand sprechend geöffnet, während er sie auf dem Fresko seinem Nachbar beteuernd auf die Brust legt. Der Knabe mit dem Hunde, auf der Zeichnung nackt, trägt auf dem Gemälde ein kurzes Röckchen. Die hintersten Frauenköpfe fehlen auf der Skizze. Trotz dieser Abweichungen halte ich die Zeichnung nicht für den Originalentwurf von der Hand Rossellis oder Pieros. Für ersteren passt der Stil absolut nicht, besonders im Vergleich mit der ebenda befindlichen Studie des hl. Jakobus für Rossellis Altarbild aus Sta. Maddalena de' Pazzi in den Uffizien (Rahmen 50 Nr. 112F.). Auch für Piero erscheint die Technik zu vorgeschritten. Sie weist auf einen der Schule Raffaels angehörenden Künstler hin, der eine verlorene Skizze Rossellis oder Pieros zu dem Fresko kopierte.[2]) Ob Battista Franco das Blatt gezeichnet hat, lasse ich dahingestellt.

---

[1]) Zu ähnlichem Resultate kommt Schmarsow, Melozzo da Forli S. 222.

[2]) Eine nicht ausgestellte Federzeichnung in den Uffizien (Carta 322 Nr. 1350) in sehr ähnlichem Stile bringt die holztragende Frau und einige andere Frauen aus Botticellis »Versuchung Christi« in der Sixtinischen Kapelle.

Von Piero rührt auch die Landschaft auf der Gesetzgebung auf dem Sinai und der Anbetung des goldenen Kalbes her. Sie zeigt den für ihn charakteristischen, überhängenden Felsen in der Mitte, davor eine Palme, ähnlich wie auf der »Conceptio« in den Uffizien, und rechts und links Thäler und Anhöhen ganz in seinem Geschmacke. Die vor dunklem Gebüsche gut im Licht herausmodellierte Halbfigur eines Jünglings in halber Höhe, vermutlich der wartende Josua, sowie einige Porträts rechts in der Ecke kommen ebenfalls für den Schüler in Betracht.[1]) Einem launigen Einfall von ihm verdanken auch wohl der Affe, die über den unteren Rand des Bildes wegschleichende Katze und das daneben stehende Farbentöpfchen mit tropfendem Pinsel rechts im Vordergrunde ihre Entstehung.

Auf dem Abendmahle fällt der auf dem zweiten Platze rechts von Christus sitzende unbärtige Jüngling durch die charaktervollen, bildnismäfsigen Züge als Arbeit Pieros auf. Die Köpfe der vier Jünger an dem rechten Ende des Tisches sind ebenfalls kräftiger gerundet und bedeutender im Ausdruck als die übrigen und von dem Gehilfen vermutlich übergangen. Seine Befähigung zum Porträtfache zeigen ferner die vier aufwartenden Männer an den Eingängen, in denen man Bildnisse der mitbeschäftigten Künstler vermutet hat. Cosimo hätte sich niemals so weit von seinem Typus emanzipieren können. Unter den Passionsscenen, die man zwischen den Säulen des achteckigen Speisezimmers erblickt, entspricht höchstens das Gebet in Gethsemane in den Beleuchtungseffekten und den gut verkürzten Figuren der schlafenden Apostel des Schülers Weise. Die Gefangennahme und Kreuzigung sind rohe Pinseleien, die nicht einmal für Rosselli gut genug sind.[2])

Wie bereits bemerkt, erwähnt Vasari die Gesetzgebung auf dem Sinai nicht unter den von Rosselli geschaffenen Bildern, sondern schreibt an ihrer Stelle ihm den Durchzug durchs rote Meer zu. Cosimo galt bisher stets als Maler dieses Fresko,[3]) so dass er deren vier gearbeitet hätte; mehr als irgend ein anderer der mitbeschäftigten Meister. Ist dies schon an sich unwahrscheinlich, so macht der Stil des Bildes diese Zuteilung erst recht unmöglich, der auf die Kunstrichtung des Domenico Ghirlandajo hinweist, wie Schmarsow bereits mit vollem Rechte hervorgehoben hat.[4]) Wie die anderen Künstler, so hatte auch Domenico die Ausführung eines sich gegenüber stehenden Freskenpaares — hier den Durchzug durchs rote Meer, dort die Berufung der Apostel — übernommen. Man wird seine Stilweise in den vordersten Gestalten der rechten Seite, wo der Untergang Pharaos und der Seinigen geschildert ist, besonders im Hinblick auf die charakteristischen Männerköpfe und die an den »Kindermord« in Sta. Maria Novella erinnernde Auffassung ohne Mühe wiederfinden.

Die Gruppe der linken Seite, die Moses und die Seinigen darstellt, ist dagegen von einer anderen Hand ausgeführt, in der Schmarsow die des Piero di Cosimo zu erkennen glaubte. Hierin kann ich ihm nicht beistimmen. Der Künstler, der diese Gruppe und verschiedene andere Teile des Fresko malte, ist nicht der Gehilfe Rossellis, über dessen Verhältnis zu Ghirlandajo wir nichts wissen und dessen Jugendwerke auch einen durchaus abweichenden Stil zeigen, sondern Benedetto Ghirlandajo, der jüngere der beiden als Gehilfen thätigen Brüder Domenicos.

---

[1]) Vergl. auch Schmarsow a. a. O.

[2]) Von Schmarsow a. a. O. für Arbeit Pieros gehalten. Das Gleiche schliefst Weizsäcker aus der Form des Pferdes auf der Kreuzigung. Vergl. diese Zeitschrift VII S. 167.

[3]) So noch bei Crowe und Cavalcaselle III S. 289, im Cicerone S. 577.

[4]) A. a. O. S. 218.

Man vergleiche den Kopf der harfenspielenden Mirjam auf dem Fresko mit dem der Frau im schwarzen Kopftuch hinter Maria auf Benedettos Kreuztragung im Louvre; die Faltenmotive im Gewande der ersteren mit denen der Veronika; den



Benedetto Ghirlandajo.
Die Kreuztragung.
Original im Louvre zu Paris.

Typus des Weibes mit dem Kinde neben dem vom Rücken gesehenen Krieger dort mit der Frau im weifsen Kopftuch links neben Maria; das Profil des Mädchens daneben mit dem der Magdalena; ferner die Modellierung in den Köpfen des Moses, des vom Rücken gesehenen ergrauten Kriegers und des ertrinkenden Pharao mit dem Christuskopf besonders auf dem Schweifstuche und den berittenen Orientalen,

sowie den auf den Heiland einhauenden Schergen, wobei unter anderem das Herausarbeiten der Nasenkuppe zu beachten ist. Dann sehe man sich die mit den Fluten kämpfenden Reiter mit den vom Winde gepeitschten Mänteln dort und den mit der Fahne vorwärts sprengenden Krieger hier an; vergleiche die Hände beiderseits, besonders die des Moses und des den Kelch haltenden Priesters hinter ihm mit denen Mariä und der ihr folgenden Frau, sowie die linke eine Büchse fassende Hand des gepanzerten Jünglings neben Mirjam mit der rechten des den Kreuzesstamm stützenden Simon von Kyrene. Dieselbe lange schmale Handform finden wir auch bei der von einem Stifter verehrten hl. Lucia, gleich am Eingang der Cappella Ruccellai in Sta. Maria Novella, die Vasari ausdrücklich unter den nach Domenicos Tode von Benedetto und Davide ausgeführten Arbeiten nennt. Endlich beachte man die auf dem Wandgemälde wie auf dem Tafelbild übereinstimmende Form der Helme und sorgsame Ausführung einzelner Waffenteile. Besonders die mit Binden und Turban umwundenen Sturmhauben wird man nicht so leicht auf Bildern irgend eines anderen Florentiner Meisters nachweisen können. Auch muss auf die ganz übereinstimmende Bildung der Pferdeköpfe mit der quer über die Nüster laufenden Ader hingewiesen werden.

Noch mit anderen Arbeiten Ghirlandajos und seiner Werkstatt weist unser Fresko stilistische Verwandtschaft auf. So finden sich die aufgedunsenen Gesichter mit der Stumpfnase und den schweren Augenlidern, die wir bei den drei Köpfen rechts hinter Moses beobachten, bei den stehenden männlichen Zuhörern rechts auf der Predigt des Johannes im Chor von Sta. Maria Novella wieder. Der akanthusartige Schulterschmuck der mit einem Ballen auf dem Kopfe wegeilenden Frau links auf dem Durchzug durchs rote Meer — die im Motiv wie in der Behandlung des Gewandes im einzelnen vollkommen der Früchteträgerin auf der Geburt des Täufers in Sta. Maria Novella gleicht — ist etwas verkleinert als Verzierung des Panzers bei dem Krieger rechts auf der Auferstehung Christi im Berliner Museum (Nr. 75) und bei dem hl. Michael auf der Verherrlichung der Maria in der Pinakothek zu München (Nr. 1011)[1]) verwendet. Auf beiden Bildern, die mehr oder weniger ganz von den Brüdern Domenicos nach dessen Tod vollendet wurden, beobachten wir auch die äufserst sorgsame Ausführung einzelner Teile der Bewaffnung und jene wie aus Blech gewalzten Falten, die besonders in den Mänteln der Krieger und dem Kleide der wegeilenden Frau auf dem Fresko auffallen. Die eigenartige Haartracht der Frau mit dem Kinde ebenda kehrt bei einer der Begleiterinnen der Giovanna Tornabuoni auf dem Fresko der Heimsuchung in Sta. Maria Novella wieder und findet sich ebenfalls bei Maria auf einem der Schule Fra Filippos zugewiesenen Madonnenbilde der Galerie Poldi-Pezzoli in Mailand. Da der Typus der Gottesmutter hier dem der Frau links neben Maria auf der Kreuztragung im Louvre sehr ähnelt, und sich daselbst auch die langen schmalen Hände wiederfinden, so liegt es nahe, auch hier an ein Werk des Benedetto zu denken, der danach in jungen Jahren neben dem Unterricht seines älteren Bruders Anregung von Fra Filippo und Verrocchio erfahren hat.[2]) Noch sei auf die Übereinstimmung des Mosestypus mit dem Kopfe des Täufers auf der ebenfalls aus Domenicos Werkstatt hervorgegangenen Verherrlichung Mariä in der

[1]) Beide phot. Hanfstängl.

[2]) Von Schmarsow a. a. O. dem Piero di Cosimo zugeschrieben. Es wird daraus die Herkunft Pieros aus Verrocchios Schule gefolgert, eine Behauptung, für welche die sonstigen Werke Pieros jedoch keinen Beleg erbringen. Phot. Marcozzi Nr. 52.

Berliner Galerie (Nr. 88)[1]) hingewiesen. Die eigenartig geformten spitzen Felsen, durch die der Zug der abrückenden Juden sich schlängelt, beobachtet man genau so auf Domenicos Jugendbildchen, der Begegnung des Christus- und Johannesknaben in der Galerie zu Berlin (Nr. 93).[2]) Diese kleinen Figuren links im Hintergrund des Wandgemäldes sind von derselben Hand ausgeführt wie der Reiterzug auf der Kreuztragung. Die hinten rechts um den Thron Pharaos versammelten Gestalten, sowie einige der aus dem Wasser hervorguckenden Köpfe direkt davor werden dagegen am ehesten auf Rechnung des anderen Bruders des Davide Ghirlandajo kommen.

Eine von der meinigen abweichende Beurteilung dieses Fresko bringt Steinmanns Artikel im letzten Hefte dieser Zeitschrift. Hier wird das ganze Gemälde für eine Arbeit Pieros erklärt auf Grund der unbestimmten Bemerkung Vasaris: Piero habe in diesen Geschichten (nämlich in den Wandgemälden, die dem Cosimo Rosselli in Auftrag gegeben waren) die Bildnisse Verginio Orsinis und Ruberto Sanseverinos angebracht. Für Ruberto Sanseverino setzt Steinmann Ruberto Malatesta, den Sieger von Campo Morto ein, indem er einen Schreibfehler Vasaris annimmt. Er glaubt den Malatesta und den Orsini in unserem Wandgemälde zu erkennen und danach dem Piero eben dieses Bild zuschreiben zu dürfen. Der Nachweis der Porträtähnlichkeit kann mich indessen nicht überzeugen. Der vom Rücken gesehene Krieger links im Vordergrunde des Wandbildes, anscheinend ein Fünfziger mit langen grauen Locken, hat doch recht wenig gemein mit dem Reiterrelief im Louvre, dem einzigen authentischen Porträt des Malatesta, der schon mit 40 Jahren dem Fieber erlag. Auch die Gegenwart des Orsini in dem Fresko scheint mir nicht bewiesen, ebensowenig traue ich dem von Steinmann nachgewiesenen Selbstbildnis Pieros. Dass der Dreifsiger mit der durchfurchten Stirn hinter Moses der kaum zwanzigjährige Gehilfe Rossellis sei, scheint mir zweifelhaft und wird sich um so schwerer erweisen lassen, als wir nur *ein* Porträt Pieros besitzen, und zwar eines aus seinen späteren Jahren. Der verwilderte Greisenkopf, den Vasaris zweite Ausgabe bringt, ähnelt gar nicht dem Jüngling im Fresko.

Die starke Beteiligung von Gehilfen an diesem Wandgemälde erklärt sich aus dem Umstande, dass Domenico nur zeitweise und mit Unterbrechungen selbst in der Sixtinischen Kapelle arbeiten konnte, da er zur gleichen Zeit den malerischen Schmuck in der Sala dell' Orologio im Palazzo Vecchio ausführte. Aus den Zahlungsvermerken ersehen wir, dass er in den Jahren 1481—1482, also gerade in derselben Zeit, in der die Malereien der päpstlichen Kapelle entstanden, jene Fresken in Arbeit hatte und im November 1482 die »Majestät des hl. Zenobius«, die noch heute die dem Fenster zunächst liegende Wand ziert, fertig stellte.

In Ghirlandajos Malereien im Signorenpalaste sowie in anderen Werken seiner Hand hat man ebenfalls Spuren von Pieros Mitarbeit finden wollen.[3])

---

[1]) Phot. Hanfstängl.

[2]) Dass jenes früher dem Piero di Cosimo zugeteilte Bildchen (phot. Hanfstängl), das jetzt als Werkstattbild des Verrocchio ausgestellt ist, ein noch unter dem Einfluss Verrocchios entstandenes frühes Werk des Domenico Ghirlandajo sei, wird auch im Kataloge vermutet. Es zeigt dieselben Stilmerkmale wie das ebenfalls der frühesten Zeit Domenicos angehörende Fresko in Sant' Andrea zu Brozzi bei Florenz und die aus der Badia von Settimo in das Museo von Sant' Apollonia übertragene Anbetung der Könige. Zugehörig ist ein unbenannt gebliebenes kleines Bild der Heimsuchung in der Akademie zu Florenz (I. Sala Nr. 152).

[3]) Schmarsow a. a. O.

Unter den Figuren römischer Helden, die Ghirlandajo zu seiten der Majestät des hl. Zenobius in der Sala dell' Orologio malte, fällt der rechts stehende Decius wegen einer gewissen Ähnlichkeit in der Auffassung mit jenem vom Rücken gesehenen greisen Krieger links neben Moses in der Sixtinischen Kapelle auf. So wenig wie dort kann ich hier irgend welche auf Pieros Mitarbeit weisende Stilmerkmale entdecken. Typus, Faltengebung, Kolorit und Behandlung im einzelnen entsprechen durchaus Domenicos Weise im Beginn der achtziger Jahre, wie eine Vergleichung mit dem Abendmahle und der Einzelfigur des Hieronymus in Ognissanti sowie mit dem frühen Madonnenbilde mit dem hl. Michael in den Uffizien ergiebt. Charakteristisch für Ghirlandajo und auf zahlreichen seiner Werke zu beobachten ist ferner die herausfordernde breitspurige Pose. Piero dagegen pflegt das Schwergewicht bei seinen stehenden Figuren auf das Standbein zu legen und das Spielbein zu entlasten. Auch die Proportionen der Gestalten Pieros sind von den hier beobachteten verschieden.

Ghirlandajos Altarbild für die Kirche des Ospedale degli Innocenti vom Jahre 1488 zeigt in der Ausführung deutlich zwei Hände.[1]) Domenico selbst hat den Vordergrund gemalt, wo die Heiligen aus dem Morgenlande im Beisein der unschuldig ermordeten Kindlein und der Vorsteher des Findelhauses den neugeborenen Messias anbeten. Der Hintergrund mit dem Gemetzel vor den Thoren der Stadt ist die Arbeit eines Gehilfen, in dem Schmarsow den damals 26jährigen Pier di Cosimo vermutet.

Die Hand dieses Gehilfen begegnet uns auf zahlreichen aus Domenicos Atelier hervorgegangenen Werken. Zuerst in den sieben Staffelbildern zu dem eben erwähnten Altarbild in den Innocenti, die, von diesem getrennt und auseinander gesägt, in dem Sitzungszimmer des Hospitals aufbewahrt werden.[2]) Die für den Künstler charakteristischen Merkmale sind: kleine kugelförmige Köpfe mit hoher gewölbter Stirn, spitze auf dem Rücken scharf beleuchtete Nasen, kleine runde Augen, deren Pupille von schweren, durch ein Schlaglicht scharf beleuchteten Lidern beschattet wird. Die weiten, langen Gewänder sind bei den ruhig dastehenden Figuren in breiten Massen geordnet, häufig von einer Hand in grofsem Bausch über dem Schofs zusammengehalten, wobei ein Zipfel am Boden nachschleift. Bei den Knieenden fällt das Gewand fächerförmig auf den Boden auf, reiche Faltenmotive bildend. Die Hände sind schmal und leblos, die Finger dünn und scharf beleuchtet. Das bräunliche Inkarnat geht in den Schatten in ein schweres Graubraun, in den Lichtern in ein warmes Hellbraun über. In den Gewändern kehren Rot in allen Nüancen sowie Orangegelb, Lila und Violett wieder. Im Hintergrund liebt der Künstler antike Bauten, zackige Felsen und runde Büsche anzubringen.

Eben diese Stilmerkmale finden wir auf der Predella zu Ghirlandajos thronender Madonna mit Heiligen in der Florentiner Akademie (Nr. 67), auf der Staffel zu der Krönung Mariä, die Ghirlandajo 1486 für den Hochaltar der Kirche S. Girolamo vor Narni ausführte, und die sich jetzt in der dortigen Galerie befindet,[3]) sowie der zum Bilde in der Sakristei des Domes von Lucca.[4]) Der Wächter auf der

[1]) Phot. Alinari Nr. 3779.

[2]) Phot. Alinari Nr. 3783—88 und 3790—91.

[3]) Ein erster in Feder ausgeführter Entwurf Domenicos hierzu befindet sich, nicht erkannt, unter den nicht ausgestellten Zeichnungen in den Uffizien (Carta 31 Nr. 179).

[4]) Das von Vasari erwähnte durch eine 1838 stattgehabte Restaurierung übel zugerichtete Bild ist zum gröfsten Teil nur Werkstattarbeit. Die Pietà in der Lünette zeigt eine andere Hand wie die übrigen Teile des Altarwerkes, sie weist starke Verwandtschaft mit der Kunstrichtung Filippinos auf.

Befreiung Petri[1]) auf dieser Predella ist der gleichen Darstellung Filippinos in der Brancacci-Kapelle entnommen, freilich nicht die einzige Reminiscenz an Filippino, die Arbeiten dieses in Rede stehenden Gehilfen Ghirlandajos aufweisen. Man beachte z. B. die jugendlichen Freier in dem Sposalizio unter den Staffelbildern in den Innocenti, die Krieger auf dem Martyrium des Dionysos auf der Predella in der Akademie oder auf dem des Papstes Clemens auf der Staffel in Lucca;[2]) ferner die Köpfe des Hieronymus und eines bärtigen Alten rechts auf der Grablegung und die Köpfe des Hohenpriesters und eines Greises rechts daneben auf der Beschneidung in den Innocenti.

Besonders deutlich prägt sich der Zusammenhang mit Filippino in einigen jugendlichen Frauenköpfen auf einem anonymen, wenig beachteten Fresko der Heimsuchung aus, das als Gegenstück zu einer Madonna von Aspertini die dunkle Eingangswand der Kirche S. Frediano zu Lucca schmückt. Auch hier in gröfseren



Davide Ghirlandajo.
Der Raub der Sabinerinnen.
Truhenbrett in der Galerie Colonna zu Rom.

Verhältnissen sehen wir dieselben stilistischen Merkmale. Trotz der Restaurierung[3]) ist ihm noch ein Schimmer jenes warmen gelben Tones geblieben, der die Staffelbilder im Dome auszeichnet. Vermutlich wurde es zu gleicher Zeit wie sie von dem Genossen Ghirlandajos nach einem Karton des Meisters ausgeführt.

Den Predellenstücken in den Innocenti am nächsten stehen drei Täfelchen mit der Grablegung Christi, der Stigmatisation des Franziskus und dem büfsenden Hiero-

---

[1]) Zu der Gruppe des befreiten Petrus mit dem Engel befindet sich eine weifs gehöhte Stiftzeichnung in den Uffizien (Rahmen 62 Nr. 123 F.), für die Bekehrung Pauli die endgültige Skizze auf einem unbenannten und nicht ausgestellten Blatte der Uffizien (Carta 27 Nr. 157). Federzeichnung. Umrisse durchstochen.

[2]) Gleichen Stilcharakter besitzt ein Studienblatt mit zwei stehenden bekleideten Jünglingen in den Uffizien (Rahmen 79 Nr. 320).

[3]) Michele Ridolfi, Ragionamento terzo sopra alcuni quadri di Lucca di recente restaurati, Lucca 1839, nennt keinen Meister für dieses Fresko.

nymus in der Akademie zu Florenz (Ignoto Nr. 278, 279, 280 Sala del beato Angelico), sowie eine kleine Pietà in der Galerie Borromeo zu Mailand. Etwas heller im Ton und der Predella in Lucca koloristisch am nächsten stehend ist ein Rundbild der Anbetung des Kindes im ersten Korridor der Uffizien (Nr. 85).

Die fliehenden Frauen, die sie verfolgenden Krieger und die antiken Bauten auf dem Kindermord im Hintergrund des Altarbildes in der Kirche der Innocenti sind fast genau wiederholt auf zwei Truhenbildern in der Galerie Colonna zu Rom mit dem Raub der Sabinerinnen und der Versöhnung zwischen Römern und Sabinern.[1]) Unserem anonymen Meister kann man auch mit Sicherheit eine Längstafel mit den Abenteuern Jasons auf Kolchis im Besitze des Earl of Ashburnham zuweisen.[2]) Ihr Gegenstück, der Abschied Jasons und der Seinigen von König Pelias und ihre Einschiffung auf der Argo, ist von einer anderen Hand und trägt das Datum 1487.[3]) Beide Tafeln sind vermutlich Teile eines gröfseren als Wandverkleidung dienenden Cyklus von Darstellungen aus der antiken Mythologie. Die Übereinstimmung in der Bildung, Bewegung und Kleidung der kleinen Figuren, im Baumschlag, der Formation der Felsen und in der Behandlung der Nebendinge, wie der Säule im Vordergrund, mit den Truhenbildern in der Galerie Colonna und dem Kindermord auf der Anbetung der Könige in den Innocenti ist schlagend. Wie diese zeigt auch die Tafel beim Earl of Ashburnham im Kolorit und in einzelnen Männerköpfen Anklänge an Fra Filippo und Filippino; gegenständlich erinnert sie an eines der Bilder mit dem Märchen des Nastagio degli Onesti, die im selben Jahre 1487 anlässlich der Vermählung eines Bini mit einer Tochter aus dem Hause Pucci nach dem Entwurfe Botticellis von dessen Schülern ausgeführt worden sind.

Besonders stark von den beiden Lippi beeinflusst zeigt sich unser Anonymus in einem kleinen vermutlich ebenfalls zu einer Predella gehörigen Bilde im Museum von Sta. Maria Nuova zu Florenz. Hier ist die Scene dargestellt, wie Maurus auf Befehl des hl. Benedikt den ertrinkenden Placidus rettet. Ein aller Wahrscheinlichkeit nach ursprünglich dazu gehöriges und auch in den Mafsen übereinstimmendes Täfelchen in den Uffizien (Ignoto Toscano Nr. 1208) zeigt den hl. Benedikt, wie er den ihm gereichten Becher vergifteten Weines durch das Zeichen des Kreuzes zerspringen macht.[4]) Auch die beiden Predellenbilder mit dem Martyrium des Sebastian und einer Scene aus dem Leben eines Bischofs unter Fra Filippos Namen in der Roscoe Collection in der Walker Art Gallery zu Liverpool (Nr. 17, 18) haben gleichen Stilcharakter. Der Jason auf dem Bilde beim Earl of Ashburnham ist in einen hl. Georg verwandelt auf dem einen Flügel eines kleinen Altärchens in der Galerie zu Arezzo, dessen anderen ein hl. Antonius ziert.

Selbst bis in die Wandgemälde des Chores von Sta. Maria Novella lassen sich die Spuren dieses Gehilfen verfolgen. Es mag auf die Köpfe der Zuhörerinnen zu Füfsen des predigenden Johannes, auf die der mit Opfergaben heranschreitenden

---

[1]) Phot. Alinari als Ghirlandajo Nr. 7348, 7349. Den Zusammenhang mit dem Innocentibilde erkannte auch Schmarsow, der sie deshalb ebenfalls Piero zuschreibt. In dieser Bestimmung ist ihm der Cicerone 6. Aufl. S. 577 gefolgt. Nach Crowe und Cavalcaselle III S. 254 »vielleicht von Cosimo Rosselli«.

[2]) Als Werk des Benozzo Gozzoli 1894 in der New Gallery ausgestellt (Nr. 117). Abgebildet in dem Portfolio of Photographic Reproductions of Pictures in the Early Italian Art Exhibition, New Gallery 1894, Nr. 117.

[3]) New Gallery, Filippino Lippi, Nr. 112.

[4]) Phot. Brogi 7423.

Frauen bei der Ausstofsung Joachims aus dem Tempel und auf den Kopf Annas in der Begegnungsscene mit Joachim, sowie auf die Typen der Musikanten im Sposalizio hingewiesen werden. Die fächerförmig auf dem Boden ausgebreiteten Gewandenden zeigen mehrere der knieenden Figuren in der Anbetung der Könige und die stehenden Frauen auf dem Bilde der Namenschreibung. Die runde Kopfform, die geschlitzten Augen zwischen scharfbeleuchteten Lidern beobachten wir ferner bei der schon oben erwähnten Einzelgestalt der hl. Lucia am Eingangspfeiler der Cappella Ruccellai, die durchaus der hl. Apollonia in der Beweinung Christi unter den Predellenstücken im Hospital der Innocenti ähnelt. Auch bei der Auferstehung Christi im Berliner Museum scheinen die hl. Frauen im Hintergrunde sowie der schlecht verkürzte Kopf Christi auf Rechnung eben dieses Künstlers zu kommen.

Dass dieser Künstler nicht Piero di Cosimo sein kann, ergiebt sich schon aus dem Umstand, dass die hier zusammengestellten, fast sämtlich im Zusammenhang mit Ghirlandajo entstandenen Arbeiten, deren Zahl sich übrigens noch um ein beträchtliches vermehren liefse, sich über ein Jahrzehnt erstrecken und zwar gerade über den Zeitraum, aus dem wir zahlreiche Bilder Pieros besitzen, deren Stil ein durchaus anderer ist.

Durch Vasari wissen wir, dass Domenico seine beiden Brüder Davide und Benedetto, sein Schwager Bastiano Mainardi und später Francesco Granacci, Jacopo dell' Indaco, Baldino Baldinelli und ein gewisser Nicolai zur Hand gingen und nach seinem Tode mehrere von ihm begonnene Werke vollendeten. Benedettos Weise haben wir bereits gelegentlich der Besprechung der Fresken in der Sixtinischen Kapelle kennen gelernt. Ebensowenig wie er kommt hier Bastiano Mainardi in Betracht, dessen Stil auf Grund seiner beglaubigten Arbeiten in San Gemignano leicht zu erkennen ist. Granacci muss ebenfalls aufser Frage bleiben, da er 1488, dem Entstehungsjahre der Anbetung der Könige in den Innocenti, erst 11 Jahre alt war. Von Jacopo dell' Indaco, Baldino Baldinelli und Nicolai [1]) besitzen wir keine Werke, die zum Nachweis ihrer künstlerischen Individualität dienen könnten. Es bleibt somit niemand übrig als Davide, der mittlere der drei Brüder, dem Domenico ganz besonders zugethan war und dessen Bildnis er neben dem seinigen und denen Mainardis und Baldovinettis im Chor von Sta. Maria Novella anbrachte. Er gerade wird häufig zusammen mit Domenico in den Urkunden genannt; schon 1475 hilft Davide dem Bruder bei der Ausmalung eines der Säle der Vatikanischen Bibliothek und erscheint auch späterhin in den siebziger, achtziger und neunziger Jahren mit ihm associiert.[2]) Vasari sagt ausdrücklich, dass Davide und

---

[1]) Bottari glaubte, dieser Nicolai, der nach Domenicos Tode die Disputation des Stephanus für die Predella des Hochaltarbildes in Sta. Maria Novella malte, sei identisch mit Niccolò Zoccolo oder Cartoni, einem Schüler Filippinos, den Vasari in der Vita des letzteren erwähnt und der hauptsächlich in Arezzo thätig war. Nach den Herausgebern des Vasari sollte es Niccolò Scaccialupi sein, der, 1476 geboren, 1516 ebenfalls in Arezzo arbeitete. Leider ist jene Predella nicht mehr nachweisbar, so dass wir keinen Anhaltspunkt für die Beurteilung seiner Stilweise haben. Ist vielleicht dieser gemeinsame Schüler Ghirlandajos und Filippinos der Urheber der Fresken in S. Martino zu Florenz gewesen? Vergl. des Verfassers Aufsatz über Raffaellino del Garbo, Repertorium für Kunstwissenschaft 1894 Heft 2.

[2]) 1476 und 1477 malen beide Brüder gemeinschaftlich ein Abendmahl im Refektorium des Klosters von Passignano (zerstört). Am 3. Mai 1481 werden beide für ein Abendmahl im Refektorium der Nonnen von S. Donato in Polverosa bezahlt. Am 20. August 1490 erhalten sie gemeinschaftlich den Auftrag für ein Bild der Madonna mit Franziskus, Bonaventura, Antonius und Bernhardinus, wofür Davide am 17. Dezember 1492 den Restbetrag im Namen seines Bruders erhebt.

Benedetto gemeinschaftlich jenes Votivbild der hl. Lucia in der Cappella Ruccellai und die in Berlin befindliche Auferstehung Christi nach dem Tode des Bruders vollendeten. Daher dürfte die Vermutung nicht allzu gewagt erscheinen, jener Gehilfe ist kein anderer als eben Davide Ghirlandajo, von dessen Kunstcharakter man sich bisher noch keine Vorstellung zu bilden vermochte.

Nach der Rückkehr aus Rom — so berichtet Vasari — blieb Piero noch längere Zeit in der Werkstatt Rossellis und half seinem väterlichen Freunde bei der Ausführung der zahlreich an ihn ergehenden Aufträge. In der Cappella del Sacramento in Sant' Ambrogio malte damals Rosselli an der Hauptwand die feierliche Übertragung des wunderthätigen Kelches aus der Kirche des damaligen Nonnenklosters nach dem bischöflichen Palast,[1]) an der Altarwand zu seiten von Minos Marmortabernakel schwebende Engel, an der Decke die vier Kirchenväter. Infolge eines Brandes sind sämtliche Malereien stark geschwärzt und übel zugerichtet; eine Prüfung ihres Stiles muss sich daher auf die am wenigsten betroffenen Teile beschränken. Rumohr zollt ihnen grofses Lob und findet, dass Cosimo hier seine sämtlichen Zeitgenossen in vielen Punkten übertroffen habe, ohne ihnen in irgend einem nachzustehen.[2]) Sein auf die Beurteilung Rossellis nachwirkendes Urteil ist veranlasst durch die falsche Lesung der nicht mehr vorhandenen Jahreszahl; sie lautete nicht 1456, wie er annahm, sondern 1486. Am 7. August 1486 erhielt Cosimo 150 Gulden für diese Malereien ausbezahlt.[3]) Ihre Entstehung fällt also in eine Zeit, wo die Fresken der Sixtinischen Kapelle bereits vollendet waren, wo Domenico Ghirlandajo schon seine Fresken in Sta. Trinità enthüllt hatte und seit Jahresfrist im Chor von Sta. Maria Novella arbeitete.

Die Hauptdarstellung fällt in einzelne Gruppen auseinander, die unter sich nicht nach den Regeln einheitlicher Komposition verbunden sind. Mit Bedauern sieht man, wie wenig Cosimo während seiner Anwesenheit in Rom von den Errungenschaften eines Ghirlandajo und Perugino profitiert hat, wie ihm jede Begabung fehlt, den dankbaren Vorwurf zu erfassen und den Hergang in packende Momente zuzuspitzen. Zwar führt er in Nacheiferung Ghirlandajos prächtig gekleidete, jugendliche Damen als Zuschauerinnen ein, stellt sie mit anderen Porträtfiguren zu leidlich anmutigen Gruppen zusammen, aber ein einheitliches Ganzes von geschlossener Wirkung vermag er nicht zu schaffen. Unter den Figuren, die auf dem weiten Platz vor der Kirche den Aufbruch der Prozession erwarten, fallen einige Gestalten besonders ins Auge durch geschickte Bewegung, gute Gewanddrapierung, Köpfe von kräftiger Modellierung und scharfer Charakteristik. Bei ihnen an die helfende Hand Pieros zu denken, liegt nahe. So bei einigen männlichen Porträtköpfen links im Vordergrund, denen das Typische der Bildnisse Rossellis abgeht und die eine freiere individuellere Auffassung auszeichnet. Der Zuschauer in rotem Mantel und Barett unter den vier in der linken Ecke des Bildes stehenden Figuren gleicht in der schreitenden Stellung und glücklich festgehaltener Bewegung, mit der er, sich zu seinem Nachbar wendend, ihm zur Bekräftigung seiner Worte die Hand auf die Brust legt, dem bärtigen Manne in weifsem Kopftuch links im Vordergrund der Bergpredigt in der Sixtinischen Kapelle. Wie dort, unterscheidet sich die wohlgeordnete, den Körperformen sich anpassende Gewandung von den unbelebten Stoffmassen, die

---

[1]) Vergl. Richa, Chiese fiorentine, vol. II lez. XXIV S. 244 ff.

[2]) Italienische Forschungen II S. 265.

[3]) Vasari, Milanesi III S. 186.

Rosselli seinen Gliederpuppen umhängt. Auch der Kopf des älteren Mannes neben ihm in schwarzem Rock und schwarzer Kappe, in dem wir den Meister selbst zu erkennen haben, scheint vom Schüler bessernd übergangen zu sein. Gleiche Vorzüge zeichnen die beiden Köpfe zu seiten eines blondgelockten Jünglings in der Gruppe daneben aus. Während dieser trotz des stolzen Namens Pico della Mirandola doch nur ein unbedeutender Sprössling der Rossellischen Familie bleibt,[1]) fesseln jene durch die Charakteristik ihrer Züge ebenso, wie sie durch kräftigere Rundung und bessere Zeichnung hervorstechen. Auch der vor der Kirchenpforte knieende Bischof und seine beiden Begleiter heben sich vorteilhaft ab von der Gruppe dreier Kleriker rechts im Vordergrunde mit ungeschickten Bewegungen und mürrischem Ausdruck. Noch manch anderer Kopf und manch andere Gestalt liefse sich hier nennen, in denen besondere Merkmale auf die Mitarbeit eines Rosselli überlegenen Gehilfen schliefsen lassen. Doch wir wollen es bei diesen Andeutungen bewenden lassen. Waren ja aufser Piero noch andere jüngere Ateliergenossen hierbei beschäftigt, wie der elfjährige Bartolommeo Pagholo del Fattorino.

Auch Rossellis thronende Madonna zwischen zwei Engeln, Petrus und Thomas, 1482 datiert, in S. Spirito und die Jungfrau in der Glorie, von Ambrosius und Franziskus verehrt, in Sant' Ambrogio wollen Crowe und Cavalcaselle teilweise als künstlerisches Eigentum Pieros erkennen.[2]) Das Bild in S. Spirito, das sofort nach der Rückkehr aus Rom entstanden sein muss, ein unerfreuliches Produkt Rossellischen Massenbetriebes, enthält meiner Meinung nach nichts, was auf Mitarbeit Pieros schliefsen liefse. Die dazu gehörige Predella zeigt in den langen Proportionen allerdings eine fremde Hand, und zwar ist es dieselbe, die uns schon aus den Hintergrundsfiguren auf der »Gesetzgebung« in der Sixtinischen Kapelle bekannt ist. Schon der Umstand, dass der Altar in Sant' Ambrogio erst am 3. November 1498 bei Rosselli bestellt wurde, schliefst hier eine Mitarbeit Pieros aus. Die matte schwere Färbung und die schlanken Formen sind sogar charakteristisch für Cosimos späte Zeit und finden sich ebenso bei der Himmelfahrt Mariä in Sta. Maddalena de' Pazzi und der Verherrlichung Mariä in der Berliner Galerie (Nr. 59). Die Predella geht im Figürlichen wie im Kolorit zwar über Rossellis Kunststufe hinaus, lässt sich mit Pieros Weise aber nicht in Einklang bringen. Der Verfertiger ist ein jüngerer Ateliergenosse, der enge Beziehungen zu Fra Bartolommeo aufweist, dessen frühen Federzeichnungen der Stil verwandt ist.

Im gleichen Zusammenhange erwähnen die Verfasser der Geschichte der italienischen Malerei noch drei Bilder als teilweise von Piero in der Werkstatt Rossellis ausgeführt. Eine thronende Maria zwischen zwei Engeln, Johannes dem Evangelisten und Bartholomäus, über dem achten Altar im linken Kreuzschiff von S. Spirito, und eine sehr verwandte Darstellung mit Nikolaus, Bartholomäus, Bernhardin und Hieronymus[3]) auf dem dritten Altar ebenda erinnern weniger an die Kunstrichtung Rossellis als an Filippino, Ghirlandajo und Credi. Es sind herzlich unbedeutende, durch Brand und sonstiges Ungemach übel zugerichtete Werke eines unselbständigen handwerksmäfsigen Malers aus dem letzten Drittel des XV Jahrhunderts,[4]) für den ich

[1]) Diese von Vasari vorgenommene Taufe erweist sich ebensowenig wie die von Baldinucci bei den Nebenmännern ausgesprochene Deutung auf Polizian und Marsilius Ficinus gegenüber den authentischen Bildnissen dieser Gelehrten als begründet.

[2]) IV S. 433.

[3]) Nicht zwei knieende Mönche, wie Crowe und Cavalcaselle angeben.

[4]) Eine stilistisch sehr ähnliche Madonna mit zwei Engeln, Bartholomäus und Antonius Abbas, im Dom zu Volterra unter Fra Filippos Namen.

keinen Namen vorzuschlagen wüsste, am wenigsten den Pieros. Einen ebenfalls anonymen, wenn auch individuelleren Künstler lernt man in dem dritten der von Cavalcaselle Piero zugeschriebenen Bilder, einer thronenden Madonna mit Monika und Augustin, Antonius und Hieronymus in der Galerie zu Lucca kennen.[1] Das Bild stammt aus der dortigen Kirche Sant' Agostino und galt als ein Werk des Lucchesen Paolo Zacchia d. Ä. Wiewohl der durchfurchte Greisenkopf des Hieronymus entfernt an Piero erinnert, so müssen die durchaus fremdartigen Typen der Madonna und der anderen Heiligen, sowie die reichen gebrochenen Falten und die Form der Hände vor dieser Zuschreibung warnen. Der Stil des Gemäldes ist ein schwer definierbares Gemisch verschiedenartiger Einflüsse. Die Heiligen sind den Bildungen Ghirlandajos und Filippinos verwandt, die Madonna und das Kind weisen auf Beziehungen zu der Schule Francias. Vermutlich ist der Verfertiger ein lucchesischer Meister, derselbe, der die Ghirlandajo zugeschriebenen Altarflügel mit den grofs empfundenen, trefflich durchgeführten Gestalten des hl. Biagius und der hl. Lucia mit Stifter und Stifterin im Besitz des Marchese Mazzarosa zu Lucca malte.[2] Mit der Kunstweise des Zacchia, soweit uns dessen Werke bekannt sind, lässt sich der Stil dieses Bildes nicht vereinigen.

Die übrigen in den letzten Jahren des XV und den ersten des folgenden Jahrhunderts aus Rossellis Atelier hervorgegangenen Bilder zeigen keine deutlichen Spuren einer Mitarbeit von Schülern.

Vasaris Mitteilung, Piero habe bis zu dem Tode Rossellis dessen Werkstatt vorgestanden, muss daher als unrichtig bezeichnet werden. Ende der achtziger Jahre etwa, nicht allzulange nach der Vollendung der Fresken in Sant' Ambrogio, dürfte Piero die Bottega des väterlichen Freundes verlassen und sich selbständig gemacht haben.

---

[1]) Phot. Alinari Nr. 8464.

[2]) Phot. Alinari Nr. 8445.

(Schluss folgt.)



UNBEKANNTER FLORENTINER MEISTER

STUDIENBLATT AUS DEM SOGENANNTEN SKIZZENBUCH DES VERROCCHIO

ORIGINAL IN DER KUNSTHALLE ZU HAMBURG



DAS SOGENANNTE SKIZZENBUCH DES VERROCCHIO

VON GEORG GRONAU

Unter der Masse von Zeichnungen, welche die öffentlichen und privaten Sammlungen Europas in Florenz, Paris, Wien und London bewahren, befinden sich gute italienische Zeichnungen des XV Jahrhunderts in einer überaus geringen Anzahl.[1]) Von den ersten Meistern des Quattrocento kann man oft kaum mehr als ein Blatt nachweisen. Man darf sagen, dass jede Zeichnung eines der führenden Künstler der bezeichneten Epoche für uns von unschätzbarem Werte ist, und es mag an dieser Stelle einmal mehr dem Bedauern Ausdruck gegeben werden, dass die Kunstwissenschaft noch immer nicht diese wichtigen Quellen zu einem Corpus vereinigt hat. Nicht einmal die absolut sicheren Blätter der Hauptmeister sind in einer Sammlung zusammengestellt worden, um als Ausgangspunkt für weitere Bestimmungen zu dienen, etwa wie man in der Diplomatik Specimina der Papsturkunden herausgegeben hat.

Nur ganz vereinzelt sind uns aus der älteren italienischen Kunst Skizzenbücher eines einzelnen Meisters erhalten geblieben, welche uns ein Bild geben könnten, wie im Geist eines Meisters sich ein Kunstwerk formte von der ersten Niederschrift an, durch eine Reihe von Phasen, wo bald etwas zugefügt, bald durch weises Herausnehmen die Komposition geschlossener wird, bis zur definitiven Redaktion. Einer Fülle von Aufschlüssen über die Art, wie einzelne Meister zu arbeiten pflegten, sind wir dadurch auf immer beraubt. Um so wertvoller aber erscheint uns, was der Zufall von solchen Zeugnissen bis auf unsere Zeit gerettet hat.

Als eine geschlossene Masse hat eine Serie von Blättern, deren einstige Zusammengehörigkeit in Form eines Skizzenbuchs aufser allem Zweifel ist, seit längerer Zeit die Aufmerksamkeit der Forscher beschäftigt, in um so höherem Mafse, als dieselben einem der führenden Geister italienischer Quattrocentokunst, dem Andrea del Verrocchio nahe stehen. In der heifs umstrittenen Frage der Bilder dieses Meisters, auf die hier einzugehen wir uns leider versagen müssen, hat das sogenannte »Skizzenbuch des Verrocchio« eine bedeutende Rolle gespielt.

Bevor wir auf den Inhalt dieses Skizzenbuchs näher eingehen, müssen wir mit einigen Worten zusammenstellen, wo die einzelnen Blätter sich befinden und wie ihre äufsere Beschaffenheit ist. Von den 25 bisher bekannt gewordenen Blättern werden nicht weniger als 21 in französischen Sammlungen bewahrt, die letzten vier verteilen

[1]) Gute venezianische Zeichnungen des Quattrocento und der ersten Hälfte des XVI Jahrhunderts sind ganz besonders selten. Ich schätze die Zahl der sicheren Meisterzeichnungen auf kaum mehr als 30 Blätter. Von Palma z. B. ist bis jetzt kein Blatt nachzuweisen gewesen

sich auf das British Museum (2 Blätter), das Königliche Kupferstichkabinet zu Berlin[1]) und die Kunsthalle in Hamburg. Die Provenienz des letzteren ist mir unbekannt, das Berliner Blatt war früher in der Sammlung des Marquis de Chennevières, die zwei jetzt in London befindlichen Blätter wurden 1875 aus der Sammlung Galichon erstanden. Man darf daher wohl die Vermutung aussprechen, dass noch in unserem Jahrhundert das Skizzenbuch als solches in französischem Privatbesitz sich befand, dann die Blätter auseinander genommen und einzeln verkauft worden sind. Allerdings darf nicht übergangen werden, dass die 3 Blätter, welche schon älterer Besitz des Louvre sind (Nr. 2241—2243),[2]) von einem englischen Kunsthändler Mr. Mayor 1856 erworben wurden. Die weitere Provenienz ist nicht bekannt.

Der bekannte Sammler His de la Salle, dessen wundervolle Sammlung man zum gröfsten Teil im Louvre findet, besafs nicht weniger als 10 Blätter des Skizzenbuchs; acht davon hinterliefs er mit dem Hauptstock seiner Zeichnungen dem Louvre[3]) (Nr. 111—118), welcher demnach im ganzen 11 Blätter bewahrt, ein Blatt ging in den Besitz der Académie des Beaux-Arts über, während er das letzte Blatt dem Musée de Dijon zuwies.[4]) Endlich befinden sich 8 Blätter in der Sammlung des Herzogs von Aumale zu Chantilly; sie gehörten früher Reiset, der sie aus der Sammlung Durroveray erworben hatte.[5])

Dagegen gehören ein verwandtes Blatt mit Aktstudien in Florenz[6]) sowie eine Zeichnung in Lille[7]) nicht zum Skizzenbuch. Ebensowenig darf man das schöne Blatt mit den Putten im Louvre, von dem noch die Rede sein wird, dazu rechnen.

Das Papier, um hiermit diese statistischen Angaben zu beschliefsen, ist ziemlich grobkörnig und fein gerippt, der Grund leicht rötlich getönt. Einige der Blätter — ich zählte neun — haben als Wasserzeichen ein gotisches M, die anderen sind ohne Wasserzeichen. Die Gröfsenverhältnisse variieren, da die meisten Blätter beschnitten sind: die Breite ist zwischen 17—20, die Höhe bis zu 28 cm. Zeichnungen finden sich meist auf beiden Seiten. Auf fast allen Blättern sind Inschriften, sämtlich von einer Hand, von einzelnen hingekritzelten Schnörkeln bis zu Briefentwürfen und Ricordi, welche uns behilflich sein werden, der Person des Künstlers näher zu kommen.

Das Skizzenbuch des Verrocchio ist wiederholt und von bedeutenden Kennern einer eingehenden Besprechung unterzogen worden. Als 1879 bei der zu Gunsten der Elsass-Lothringer veranstalteten Ausstellung in Paris 9 Blatt davon ausgestellt waren, fanden sie eine Besprechung in der Gazette des Beaux-Arts durch den Marquis de Chennevières,[8]) der selbst ein Blatt gesandt hatte, welches Ch. Ephrussi

---

1) Photogr. Braun, B.-Arts 24bis. Abbildung beider Seiten: Lippmann, Zeichnungen alter Meister 116/117.

2) Photogr. Braun, Louvre 160/161.

3) Drei davon reproduziert in H. de Chennevières, Les dessins du Louvre, Nr. 95—97. Anderes Gaz. d. B.-Arts 1882, p. 231/232.

4) Catalogue du Musée de Dijon (Dijon 1883) Nr. 821. His de la Salle schenkte an diese Sammlung Zeichnungen in den Jahren 1862—1865. Ich habe dies Blatt nicht gesehen; eine Anfrage an den Sammlungsvorstand blieb unbeantwortet.

5) 6 Blätter waren 1879 in der Académie des Beaux-Arts ausgestellt; photographiert von Braun, B.-Arts 28—32bis. 1 Blatt abgebildet Gaz. d. B.-Arts 1879 (t. 19) p. 509.

6) Photogr. Brogi, Uffizi 1708.

7) Inv. No. 1419. Cat. No. 564. Abb. Gaz. d. B.-Arts 1877, II p. 398.

8) Gaz. d. B.-Arts 1879, 2 Pér. t. 19 p. 505 ff.

Gelegenheit gab, über das Skizzenbuch zu sprechen und einige Bedenken beiseite zu schaffen.[1]) Derselbe behandelte einige Jahre später die Verrocchio-Zeichnungen in der Kollektion His de la Salle.[2])

Während hier auf die Beziehungen der Skizzenbuchblätter zu bekannten Werken Verrocchios hingewiesen wurde, ohne dass eigentliche Zweifel an der Urheberschaft laut wurden, suchte W. Bode[3]) die unleugbaren Schwächen der Zeichnungen dadurch zu erklären, dass es nur »rasche Notierungen, gelegentliche Einfälle des rastlos arbeitenden Künstlers« seien.

Gegen die Zuteilung des Skizzenbuches an Andrea del Verrocchio hat Morelli Widerspruch erhoben. In seinem Buch »die Galerien von München und Dresden«[4]) stellt er diejenigen Zeichnungen zusammen, welche ihm als eigenhändig erscheinen, und in einer Anmerkung erwähnt er vorübergehend das Skizzenbuch als Werk eines »schwachen Bildhauers«. Genauer hat er gegen sein Lebensende sich ausgesprochen und als Urheber den Francesco di Simone Fiorentino vermutet.[5]) Dieser, der Schöpfer des Tartagni-Monumentes in Bologna, als Schüler Verrocchios schon von Vasari genannt, hat in der That den Lehrer nachgeahmt, und in diesem wie in anderen der Werke, welche man ihm mit hoher Wahrscheinlichkeit zuschreiben mag,[6]) auch sonst Entlehnungen sich gestattet, so dass diese Vermutung viel Bestechendes zu haben schien.

Wenn man die wenigen, allgemein als echt anerkannten Zeichnungen Verrocchios vor Augen hat, vor allem den nie bestrittenen Engelskopf in den Uffizien zum Ausgangspunkt nimmt, so muss man über den ungeheuren Unterschied staunen, der uns zwischen dem Schöpfer dieses Blattes und dem Künstler jener Serie entgegentritt. Hier das souveräne Können des Meisters, der mit der Kohle den Kontur in seinen intimsten Details wiedergiebt und mit einer gewissen Herbheit hohe Anmut verbindet — dort ein flüchtiges Hinwerfen, welches allenthalben Unsicherheit und oft eine arge Unkenntnis des menschlichen Körpers verrät. Bode gesteht dies ebenfalls zu.[7]) Aber selbst wenn wir annehmen, der Künstler habe aus dem Kopf nur »flüchtig hingeschrieben«, heifst es doch nicht einem Künstler, der in seinen plastischen Werken doch gewiss sich als eminenter Kenner der menschlichen Bildung beweist, zu viel zugemutet, dass man ihn für diese unsicheren, zum Teil gänzlich verfehlten, anmutbaren Gestalten verantwortlich macht? Man vergleiche die zahlreichen Puttenstudien mit dem köstlichen Blatt im Louvre, auf welchem Verrocchio — gewiss auch in wenigen Augenblicken und ohne Modell — eine Reihe nackter Kinderfiguren vereinigt hat.[8]) In der Art, wie hier ein Kontur gegeben, ein Bewegungsmotiv entwickelt ist, oder mit welcher Grazie (ein paar Federzüge!) die Locken um den Kopf flattern, erkennt man den Mann, von dem Leonardo seine wunderbare Kunst zu zeichnen gelernt hat. Und dass dies Blatt nicht zum Skizzenbuch gehört, das zu beweisen genügen, abgesehen von seiner Superiorität, die vollständig abweichenden

[1]) A. a. O. t. 20 p. 309.
[2]) A. a. O. 1882 p. 231/2.
[3]) Jahrbuch d. K. Preufs. Kunstsamml. III (1882). D. Ital. Bildhauer d. Renaissance (1887).
[4]) S. 350.
[5]) Mitteilung von Frizzoni, in Lermolieff, Gal. zu Berlin S. 38.
[6]) Venturis Aufs. im Arch. stor. dell' arte 1892 t. V p. 376.
[7]) A. a. O. S. 135.
[8]) Abb. der einen Seite: Lermolieff, Gal. zu München und Dresden zu S. 351.

Gröfsenverhältnisse und die Verschiedenheit des Wasserzeichens.[1]) Für dies Blatt aber dürfen wir auch einen äufseren Grund zu Hilfe rufen, um Verrocchio als den Urheber zu erweisen: die Inschrift ihm zu Ehren auf der Rückseite, welche von der Hand eines Zeitgenossen stammt.[2])

Von allen Qualitäten aber, welche uns dieses Louvreblatt schätzen lassen, finden wir das Gegenteil im Skizzenbuch. Man zergliedere diese zahlreichen Puttengestalten: arge Proportionsfehler, grobe Verzeichnungen, mangelndes Formverständnis, wohin man auch blickt. Und wenn man weiter geht, die anderen Entwürfe des Skizzenbuches betrachtet, die Heiligenfiguren und was sonst, überall dieselbe Unsicherheit, die gleichen Schwächen. Die Schattierung und die Gewandbehandlung sind häufig unverständlich, die Typen grob und anmutlos. Wenn man für Verrocchios Können als Maler die »Taufe Christi« allein zum Mafsstab nimmt und mit staunender Bewunderung das eminente Formbewusstsein studiert, welches in allen Teilen jenes Werkes uns entgegentritt, so muss man sich von der Unmöglichkeit überzeugen, dass derselbe Künstler jemals so schwache Figuren hat zeichnen können.

Wenn man dagegen einwirft, dass im Skizzenbuch so manche Figuren bekanntere Werke Verrocchios reproduzieren, aber nicht kopieren, d. h., dass wir Abweichungen von den statuarischen Werken beobachten, so muss man sich mit der Erklärung begnügen, dass der Skizzenbuchmeister eben nicht exakt war. Derselbe hat ja auch Pollajuolos Herakles gezeichnet,[3]) und manche seiner knieenden Engel rufen uns Figuren von Grabmonumenten des Rossellino[4]) ins Gedächtnis: ein leuchtertragender Engel erinnert an L. della Robbias Marmorwerk wie an die zwei Figuren von Benedetto da Maiano, welche den Hochaltar des Doms von Siena zieren, während die zahlreichen Reiterstudien auf Leonardos Skizzen hinlenken. Er ist weder ein guter noch sicherer Zeichner, kein freischöpfender Geist, sondern er schliefst sich lieber an Werke anderer Meister an.

Es lassen sich durch das ganze Skizzenbuch gewisse Ideen verfolgen, Entwürfe, die den Künstler beschäftigten. Einer der Briefentwürfe, auf einem Blatt in Chantilly (Br. 32bis), beginnt: »M.° Francecho (sic!) jo uoglo fare una chapella«. Nun wird man auf einem anderen Blatt (Chantilly, Br. 31) einen Pendentif finden; zwei Halbbogen begegnen sich, und auf dem zwischen ihnen bleibenden Stück des Architravs sitzt ein Putto, während ein Fruchtkranz herunterhängt. Auch die Rückseite des Blattes zeigt Zwickel. Es kann kein Zweifel sein, dass wir es mit der Dekoration einer Kapelle hier zu thun haben. War die Kapelle zur Aufnahme eines Grabmonuments bestimmt? Man möchte es nach gewissen Details vermuten. An Grabmonumenten finden wir solche Engelfiguren, die mit einem Fufs sich auf den Architrav stützen, während das andere Bein herunterhängt, da sich der Engel verehrend niederbeugt (Studien in Chantilly, Br. 31 u. 32). Flatternde Engel, welche mit beiden Armen einen Kranz halten, dessen Mitte ein Madonnenrelief ziert, findet man, wie auf diesen Blättern (Chantilly, Br. 31, 32), so auf bekannten Monumenten (Rossellinos Mon. d. Kard. v. Portugal). Ein Motiv, wie es der Engel zeigt, der die Arme auf der Brust verehrend

---

[1]) 20.6/15.2. Wasserzeichen: Stern mit einer nach oben auslaufenden Spitze.

[2]) Abgedruckt von Marquis de Chennevières, Gaz. d. B.-Arts 1879, t. 19 p. 505 ff. Lies domitius in der vorletzten Zeile (statt Dominus).

[3]) Herr Dr. Kämmerer machte mich darauf aufmerksam, dass die Zeichnung in einigen Details auffallende Übereinstimmung mit dem Stich des Robetta (B. 21) aufweist.

[4]) Z. B. am Grabmal des Kardinals von Portugal.

kreuzt, bis zu den Knieen sichtbar (Chantilly, Br. 29), findet man ähnlich auf dem Relief, welches Leonardo Brunis Grabmal in Sta. Croce krönt. Ein Louvreblatt (His de la Salle Nr. 113) zeigt uns einen Putto wagerecht fliegend, dessen Armhaltung deutlich macht, dass er ein Medaillon stützen soll. Dieses Motiv begegnet uns auf dem Tabernakel-Relief unter Verrocchios Gruppe an Or San Michele (von Donatello), am Monument des Giovanni Averardo de' Medici (von demselben) in San Lorenzo und sonst. Vermutlich sollte auch hier dieser Putto (mit einem Gefährten der Gegenseite) das Wappen oder die Inschrifttafel halten.

Sehr lebhaft beschäftigt ein Madonnenrelief unseren Meister: die Madonna in Halbfigur hält vor sich auf einer Brüstung das segnende Christkind (das ganze Relief Louvre, His de la Salle Nr. 117, der Putto allein ebendort Nr. 116 und sonst oft). Solche Madonnenreliefs zieren an Grabmonumenten der Renaissancezeit das Halbrund oberhalb der Grabfigur. Vielleicht plante der Künstler auch eine andere Darstellung an dieser Stelle, Christi Auferstehung (Louvre Nr. 2242, Br. 160); diese zeigte z. B. das Grabdenkmal Paul II von Mino da Fiesole, wie wir aus Beschreibungen wissen.[1])

Neben diesen Darstellungen findet man häufig Heiligenfiguren, einzeln sowohl, wie auch zu Gruppen vereinigt. Man kann da Entwürfe für einen Hieronymus, für beide Johannes u. s. w. anführen. Vielleicht waren einzelne dieser Figuren als Einzelgestalten gedacht:[2]) wenigstens erscheinen manche statuarisch aufgefasst, und einmal dient eine Basis einem Heiligen als Standplatz (Br. 31). Hingegen erscheint als Entwurf für ein Bild die thronende Madonna von einem Engel verehrt (Chantilly, Br. 25),[3]) die Madonna das Kind anbetend (Berlin) und Madonnenstudien in Chantilly. Ebenso plante der Künstler eine Komposition, in welcher der kleine Johannes auf das Christkind zulaufend dargestellt werden sollte, welches ihm den Segen spendet.

Darstellung von Reitern, kühn mit erhobener Lanze dahinsprengend, oder auch auf ruhig haltendem Pferde, sowie Studien des Pferdes allein beschäftigten unsern Künstler lebhaft. Man muss gewissen Studien dieses Kreises den Vorzug vor allen anderen Entwürfen des Skizzenbuches zuerkennen: sie sind zum Teil in der Wiedergabe des Sitzens zu Pferd sehr glücklich. Waren es Scenen, die der Künstler selbst beobachtet? Möglich, da sonst öfters seine Feder dazu dient, Scenen des täglichen Lebens zu fixieren. So finden wir einmal zwei Jünglinge im Zeitkostüm, die sich begegnen und von denen der eine zwei Hunde an der Koppel führt (Louvre, His de la Salle Nr. 114).[4]) Ein anderes Mal schildert er uns zwei Männer beim Verfertigen eines grofsen Fasses (Chantilly Nr. 20).

Haben wir so in kurzem den Darstellungskreis zu zeichnen versucht, in welchem der Meister des Skizzenbuches sich bewegte, so müssen wir nun noch zusammenstellen, was wir von seiner Person mit Hilfe der Inschriften festzustellen vermögen, welche er — in oft schwer entzifferbarer Schrift — auf die Blätter hingeworfen hat. Zunächst können wir das Jahr bestimmen: 1487. Diese Zahl steht über einer langen Inschrift

---

[1]) Abbildung einer kleinen, dem Benedetto da Rovezzano zugeschriebenen Skizze. Archivio stor. dell' arte 1890, p. 180; cf. Müntz, Les arts à la cour des Papes, 2. partie 48/9. Die »Auferstehung« z. B. auch auf dem (späteren) Grabdenkmal des Kardinals Donati in Sta. Maria del Popolo in Rom († 1497).

[2]) An Grabmonumenten sind solche Einzelfiguren von Heiligen bisweilen an den Seitenpilastern angebracht, z. B. am Denkmal des Pietro Riario in Sti. Apostoli in Rom (von Mino).

[3]) Ähnlich Louvre, abgeb. Dessins du Louvre Nr. 97.

[4]) Dessins du Louvre Nr. 96.

auf einem Blatt der Chantilly-Sammlung (Br. 25). Auf einem anderen Blatt ebendort (Nr. 15) heifst es: »I nome di dio adi 7 di nouenbre mille 487 chominciai a lauorare in sulla chupola . . . .«

Unser Meister hatte eine bottega und Schüler. In dem langen »Richordo«, den die Jahreszahl 1487 einleitet, heifst es:

»Richordome adi uentinoue si parti lapo da botega nostra, e ando a lauorare a uolterra cho mateo djachopino insu lauoro di mino . . . .«

Die beiden hier genannten Künstler begegnen uns in Urkunden vom Ende des Quattrocento.[1]) — In Volterra befindet sich, wie bekannt, ein Ciborium von Minos Hand im Dom, datiert von 1471. Vielleicht hatten Lapo und Matteo di Jacopino an diesem Werke, das bei der Zerstörung der Stadt im Jahre 1472 beschädigt sein mochte, zu arbeiten.

Dann steht unser Künstler in Geschäftsverbindung mit verschiedenen Leuten. So notiert er: »dato S. michele muratore per mille mogia di chalcina«.

Ein andermal heifst es: »Giouani di tadeo dare per marmi ae auti da noi nicholo muratore per chonto fato cholui propio resta a dare intuto lire 1489 a lui (?) diche pagara al bancho de zanchini in bolognia«.

Man hat aus dieser Inschrift mit einem kleinen Missverständnis die Jahreszahl 1489 herauslesen wollen; aber schon Ch. Ephrussi wies nach, dass es sich um eine zu zahlende Summe Geldes handelt.

Die Beziehung zu Bologna, die in dieser Inschrift hervortritt, legte es nahe, in dem Meister des Skizzenbuches Francesco di Simone zu suchen,[2]) der, wie be-

---

[1]) Es sei mir gestattet, über diese beiden Künstler hier die Notizen folgen zu lassen, welche Milanesi mir in einem Brief vom 15. Juni v. J. übersandte. Mögen dieselben zum Andenken an den trefflichen Gelehrten, dessen Tod die deutschen Fachzeitschriften mit Stillschweigen übergangen haben, hier eine Stelle finden! »Lapo era figliuolo«, heifst es, »di Antonio di Lapo, e nacque in Firenze nel 1465. Fu scultore, e credo scolare di Mino detto da Fiesole, ma veramente da Poppi nella provincia del Casentino. Quando Mino ebbe a scolpire per la cappella detta del miracolo in S. Ambrogio di Firenze il bellissimo tabernacolo di marmo nel 1484, Lapo lo aiutò. Fù dal 1491 al 1506 uno degli scultori al servigio dell' Opera del Duomo di Firenze. Nel 1505 scolpì la sepoltura di mess. Antonio da Terranuova, spedalingo ossia rettore dello spedale di S. Maria Nuova. À 10 di dicembre del 1506 ebbe licenza degli Operai di S. Maria del Fiore di andare a Bologna chiamatovi da Michelagnolo Buonarotti insieme con Lodovico Lotti fonditore di metalli che fu padre di Lorenzetto scultore, del quale scrive il Vasari. Ma Michelagnolo disgustato dai loro portamenti, e specialmente dalla presunzione di Lapo, dopo pochi mesi li cacciò. Nel 31 gennaio 1517 è chiamato insieme con Andrea Ferrucci, scultore da Fiesole, e Giovanni d' Alesso detto Nanni Unghero, intagliatore di legname e architetto, arbitro nella lite che era fra Clemente di Taddeo Rinaldi scultore, e Maso di Chiaro scarpellino per cagione del lavoro del pulpito di marmo allogato a loro dai Bitti per la cappella che avevano nella chiesa della Nunziata. Nel 1518 gli furono dati a scolpire gli ornamenti di pietra della chiesa di S. Maria delle Grazie fuori del castello di Poggibonsi. Nel 21 di marzo 1519 Lapo fece un accordo con Benedetto di Giuliano di Ferro suo compagno nel lavoro della sud.ª chiesa di S. Maria delle Grazie. Dopo quest' anno non ho altra memoria di m.º Lapo d' Antonio.

Quanto a Matteo di Jacopo o di Jacopino, egli fu della famiglia Cioli da Settignano. Si trova tra gli scultori ai servigi dell' Opera del Duomo di Firenze dal 1477 al 1502.«

[2]) Ich selbst hatte lange an diesen Künstler gedacht, da die Schriftzüge des Francesco di Simone (Abb. Scrittura di artisti I pl.º 65) mit den Inschriften des Skizzenbuchs überraschende Verwandtschaft zeigen.

kannt, in San Domenico das Monument Tartagni verfertigte, welches Anklänge an Verrocchio und andere Meister aufzuweisen hat. Dieser Vermutung tritt eine andere Inschrift entgegen, eine Art Kreditbrief für einen Sohn des Meisters: »Piero di nicholo a chambi mandoti costi el mio figuolo che sara franceͦ per mia parte dagli quello ti dimanda se iui (?) a mio chonto«.

Man muss den Namen wohl ohne Zweifel Francesco lesen; die Söhne des Francesco di Simone aber hiefsen Gabrielle, Bastiano und Simone (gütige Mitteilung G. Milanesis).

Aus den zusammengestellten Inschriften ergab sich ein Resultat mit Sicherheit: dass sie sich nicht auf Andrea del Verrocchio beziehen können. Der grofse Florentiner arbeitet in jener Epoche an dem Hauptwerk seines Lebens, dem Colleoni-Monument, er lebt in Venedig und hat von seinen Schülern nur seinen intimsten, Lorenzo di Credi, so viel wir wissen, bei sich. Dass er eine bottega in Venedig hat, und Lapo und Matteo di Jacopino in derselben arbeiten, ist zum mindesten höchst unwahrscheinlich. Dass er in jener Zeit nicht anfängt, an einer Kuppel zu arbeiten, wird ohne weiteres zugestanden werden. Was aber den Namen des Verrocchio wohl entscheidend zurückweist, ist die Erwähnung eines Sohnes Francesco: denn weder war Andrea verheiratet noch hatte er Kinder, wie aus seiner denunzia de' beni[1]) und aus seinem Testament[2]) zur Genüge hervorgeht.



Segnender Christus. Zeichnung aus dem Skizzenbuch im Louvre.

Eine ausschlaggebende Notiz aber findet sich auf der Rückseite des Skizzenbuchblattes in der Hamburger Kunsthalle. Man liest dort eine lange Reihe von Zahlungen notiert, welche der Künstler zu leisten hat. Da heifst es an zweiter Stelle:[3])

»de dare giovani chartolaio per dua bambini lungi un bracio chome quello che e di mano di andrea dell verocho il quale prestò lorenzo dipintore sopradeto istella il quale me ne fece servigio.«

Es liegt nahe, hier an die liegenden Putten zu denken, welche sich im Skizzenbuch finden und die ganz ähnlich in Terracotta vorkommen (z. B. zwei im Berliner Museum). Ob der genannte Lorenzo Andreas Lieblingsschüler Lorenzo di Credi ist, scheint wegen des für denselben nicht bekannten Beinamens Istella sehr zweifelhaft.

Wir können aber zusammenfassend sagen: die Zeichnungen des Skizzenbuches stehen künstlerisch tief unter den sicheren Zeichnungen des Verrocchio. Der Künstler dieser Blätter ist hauptsächlich Kopist; er beschäftigt sich mit Entwürfen für Skulptur wie für Gemälde. Die Lebensumstände, die sich für ihn aus seinen autographischen Notizen ergeben, beweisen deutlich, dass er mit Andrea del Verrocchio unmöglich identifiziert werden kann. Das Skizzenbuch zeigt uns einen Florentiner Künstler aus Verrocchios Gefolgschaft, den wir zur Zeit dem Namen nach nicht kennen, dessen

[1]) Reproduziert: La scrittura di artisti Italiani, riprodotta da C. Pini, note di G. Milanesi I No. 56.

[2]) Gaye, Carteggio I p. 367.

[3]) Ich verdanke die Transskription dieser Inschrift Herrn Dr. A. Goldschmidt.

Person aber möglicherweise uns durch einen Fund in Florentiner Archiven bekannt werden mag.

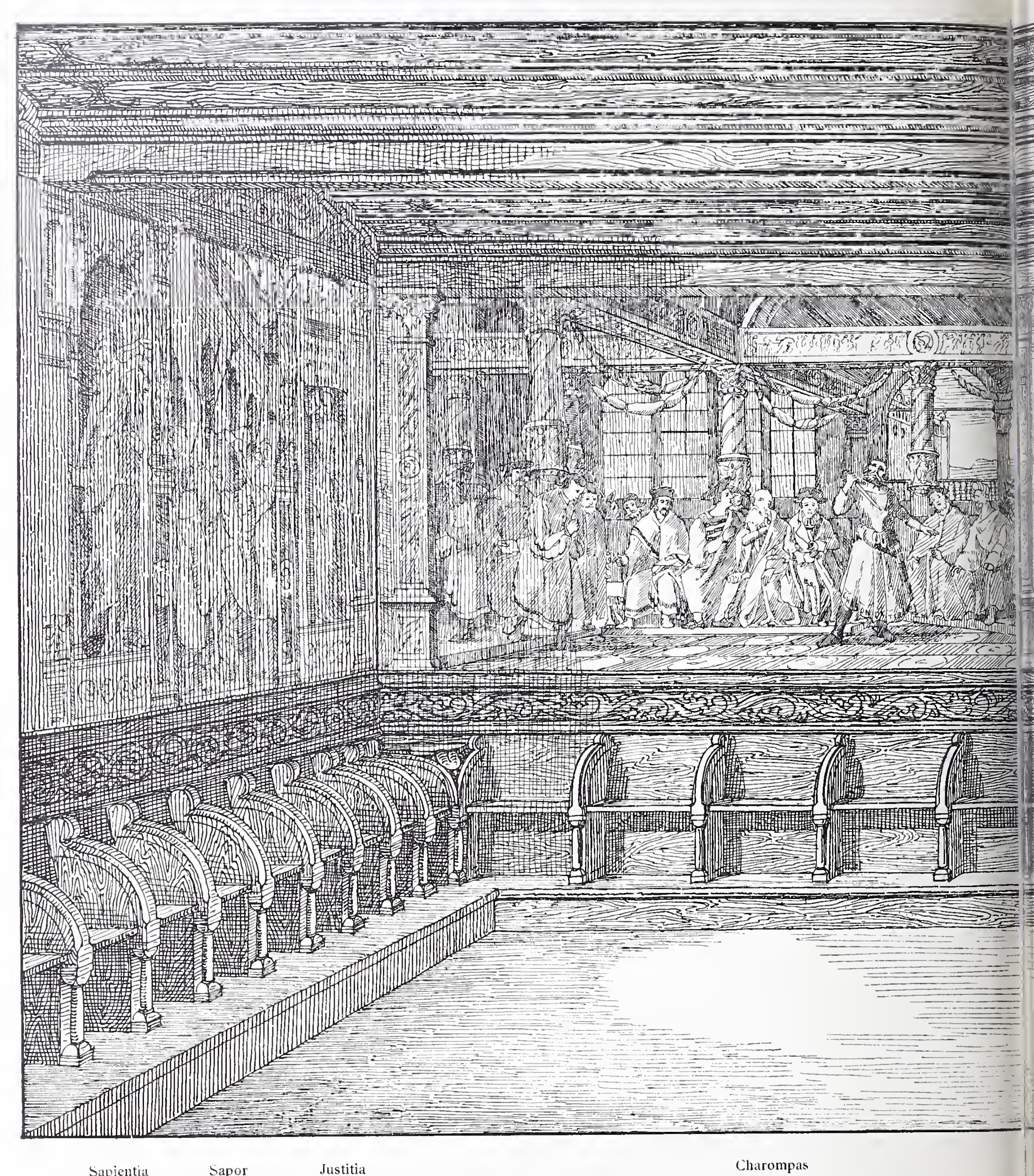
Wir glauben aber wenigstens ein Werk seiner Hand mit Sicherheit nachweisen zu können. Auf einem Blatt des Louvre (His de la Salle Nr. 112) befindet sich ein nackter stehender Putto, in gröfserem Mafsstab als die Putten des Skizzenbuchs meist sind, welcher in der linken Hand ein Kränzchen (kleine Dornenkrone?) hält, während die rechte den Segen spendet.[1] Mit diesem Putto der Zeichnung stimmt bis in alle Details — z. B. eine Locke inmitten der Stirn — der kleine Christus überein, welcher auf dem Kelche stehend von schwebenden Engeln getragen wird, an dem Tabernakel in Sta. Maria di Monteluce bei Perugia, auf welches W. Bode die Aufmerksamkeit lenkte, indem er mit scharfem Blick den Zusammenhang mit Verrocchio erkannte. Bode brachte dies Tabernakel — ein interessantes Zusammentreffen — mit dem Tartagni-Monument des Francesco di Simone in Beziehung. Jedenfalls hat die Zeichnung des Skizzenbuchs als Vorbild des Christus gedient. Vielleicht werden sich bei tiefer eindringendem Studium auch andere Werke, Skulpturen oder Gemälde, welche heute unter dem Sammelnamen der Verrocchioschule verzeichnet werden, als von der Hand des Skizzenbuchmeisters herausstellen.



Segnender Christus.
Vom Tabernakel in
Sta. Maria di Monteluce.

[1] Auf einer dem Desiderio da Settignano zugeschriebenen Zeichnung der Uffizien (Phot. Alinari, Lief. I Bl. 28) bildet ein ebensolcher segnender Christus die Spitze des ganzen Aufbaues. Die in den Nischen des Altares befindlichen Heiligenfiguren weisen, besonders in den Proportionen, auf den Meister des Skizzenbuchs hin.



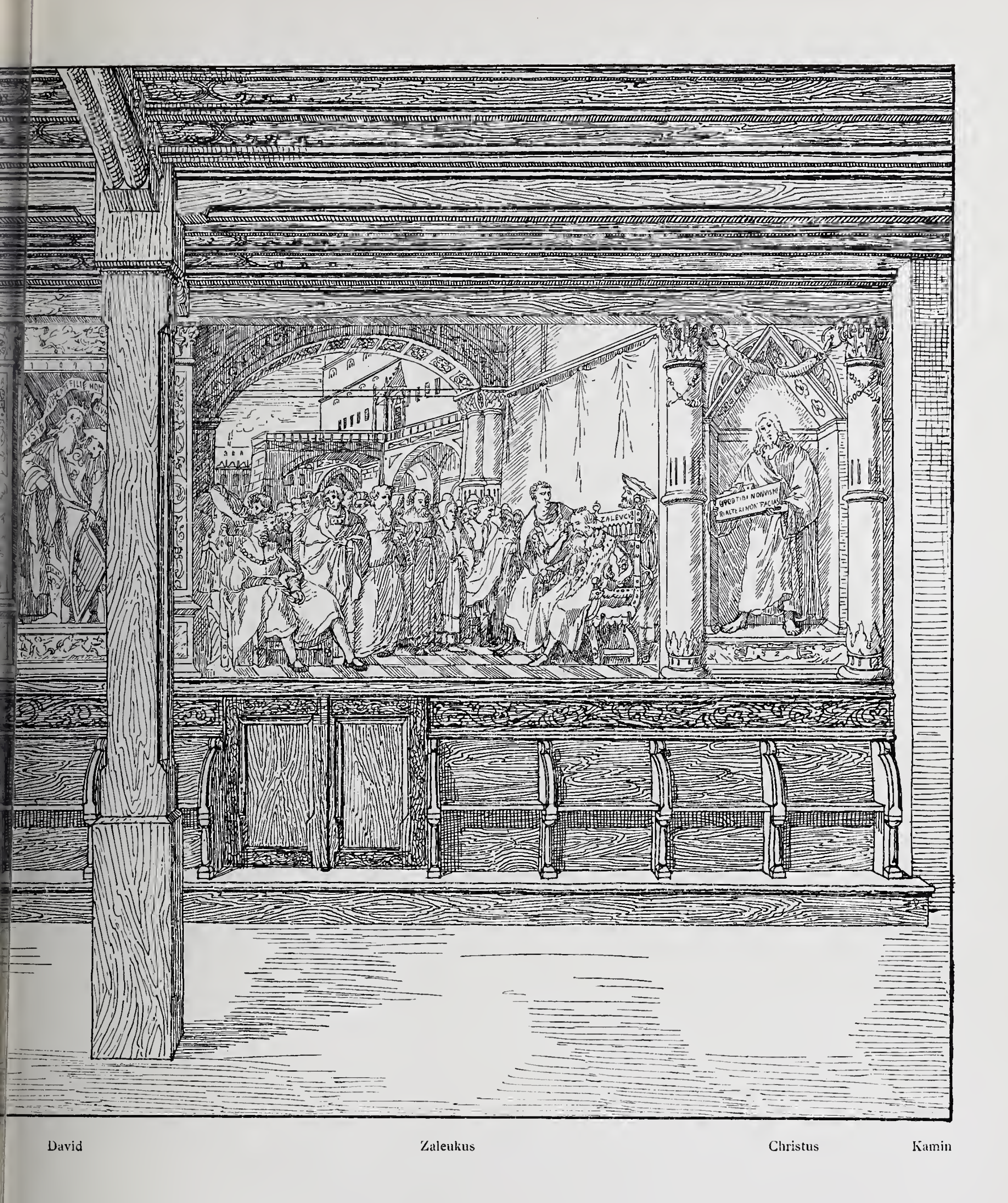


Sapientia Sapor Justitia Charompas

HANS HOLBE

DIE ZERSTÖRTEN WANDGEMÄ

REKONSTRUKTION DER HINT



David Zaleukus Christus Kamin

ER JÜNGERE

M GROSSRATSAALE ZU BASEL

ANGWAND. LINKE HÄLFTE

4.



DIE GEMÄLDE VON HANS HOLBEIN D. J. IM BASELER GROSSRATSAALE

VON HEINRICH ALFRED SCHMID

Die zahlreich erhaltenen Jugendwerke Holbeins d. J. zeigen, dass seine zu Grunde gegangenen Monumentalwerke die entscheidenden Wendepunkte seiner Entwickelung waren, und der Holbeinforschung erwächst deshalb vor allem die Aufgabe, ein möglichst getreues Bild dieser Schöpfungen aus den erhaltenen Resten und Kopien zu entwerfen. Das wichtigste derartige Werk sind die Malereien des Baseler Grofsratsaales gewesen, aber diese sind zerstört worden, ohne dass eine Beschreibung oder eine Aufnahme die Anordnung der einzelnen Bilder, die in Entwürfen und Kopien erhalten sind, überliefert hätte, und auch der Raum, in dem sie sich befanden, ist völlig umgestaltet worden. Woltmann hat in der ersten Auflage seiner Holbein-Biographie vergeblich den Versuch gemacht, diese Anordnung festzustellen; er wurde durch einen Grundriss des Saales irregeleitet, der nie der Wirklichkeit entsprochen hat, und scheint später, als er die zweite Auflage herausgab, auf die Lösung des Rätsels verzichtet zu haben. Nach Durchsicht des gesamten einschlägigen Materials glaube ich aber die Reihenfolge der Gemälde in den wesentlichen Punkten gefunden zu haben, und auf Grund dieser Entdeckung dürfte sich nun auch der weitere Versuch lohnen, eine Schilderung von dem künstlerischen Charakter des Ganzen zu entwerfen.[1])

Holbein hat die Ausschmückung des Baseler Rathauses in demselben Jahre 1521 übernommen, in dem Dürer ein ähnlicher Auftrag in Nürnberg übertragen wurde. In Basel erfolgte die Ausschmückung des Saales im Anschluss an einen Umbau, der dem Rathause den Charakter verlieh, den es im wesentlichen bis heute bewahrt hat.[2]) Nach der Aufführung eines neuen Vorderhauses wurde das Hinterhaus, der Hauptbau, um ein Geschoss erhöht und dort ein eigener Saal für den Grofsen Rat eingerichtet, an derselben Stelle, wo sich auch der heutige, freilich weit kleinere, Grofsratsaal befindet. Vorher hatte der Grofse Rat keinen eigenen Sitzungssaal und pflegte sich in dem Refektorium des Prediger- oder Augustinerklosters zu versammeln.

Seit 1517 sind Arbeiter mit der Einrichtung des »neuen Saales« beschäftigt. Er nahm die ganze Breite und Tiefe des obersten Stockwerkes ein, bildete ein unregelmäfsiges Viereck von etwa 20 m Länge und 10 m Breite. Rechts stiefs er an die

[1]) In den beigegebenen Rekonstruktionen sind die Gemälde vom Verfasser gezeichnet, die umgebende Architektur nach dessen Angaben von Angestellten des Herrn Architekten La Roche in Basel. Alle erwähnten Akten und Protokolle befinden sich auf dem Baseler Staatsarchiv; die Pläne dagegen meist auf dem dortigen Baudepartement.

[2]) Vergl. Albert Burckhardt und Rudolf Wackernagel, Das Rathaus zu Basel. Basel 1886.

Mauer des Hauses zum Hasen und links an die des Hauses Windeck, das 1527 vom Rate angekauft und als Kanzlei verwendet wurde. Sein Licht empfing er durch eine ununterbrochene Reihe vierteiliger Fenster, die auf den vorderen Hof hinabsahen. Der Hauptzugang war eine Wendeltreppe, die aus dem kleineren der beiden hinteren Höfe heraufführte. Aufserdem schloss sich an den Hauptraum hinten noch ein Nebenzimmer, das in einem Anbau lag. Die Hinterwand war deshalb durch zwei Thüren, aufserdem noch durch zwei kleinere Fenster unterbrochen, und in der Mitte derselben stand ein grofser Ofen. Für gröfsere Gemälde kamen überhaupt blofs diese Langwand und die Schmalseiten in Betracht, und nach dem Manuskript von Remigius Fesch waren auch blofs drei Wände des Ratsaales von Holbein bemalt worden.[1]) In der Mitte des Saales standen drei Säulen; sie trugen einen Zugbalken, der in der Mitte die Decke stützte und diese zugleich der Länge nach in zwei Teile teilte; die vordere und die hintere Hälfte bestand aus einer flachen Holztonne.[2]) Die Decke war nach Wackernagel reich geschnitzt, und wohl auch das Stuhlwerk.

Woltmanns Plan des Grofsratsaales gründet sich auf die zwei ältesten Grundrisse, die sich auf dem Baudepartement befinden. Sie stammen beide von derselben Hand. Bezeichnung der Räumlichkeiten und Handschrift beweisen, dass sie aus dem Ende des XVIII Jahrhunderts und vor 1798 entstanden sind, aber es sind Projekte, die nie ausgeführt wurden; daraus, dass bei beiden die Bestuhlung verschieden, die Form des Saales aber und namentlich die vorderen Fenster nur ungenau wiedergegeben sind, erhellt, dass wir es hier mit Vorschlägen zu thun haben, die eine bequemere Einrichtung der Sitze bezweckten. In der That wurde seit dem Ende des XVII Jahrhunderts Jahrzehnt für Jahrzehnt der Antrag eingebracht, die Stühle im Grofsratsaal bequemer einzurichten, da man die abgegebenen Voten nicht überall verstehen konnte; auch wurde über die Dunkelheit im Saale geklagt. Der letzte diesbezügliche Beschluss vom 18. Oktober 1784 verlangt sogar ausdrücklich einen Grundriss, und dieser Forderung scheint mit den beiden Plänen nachgekommen worden zu sein. Aber es blieb nach dem ausdrücklichen Zeugnis von Huber im Statutarium Basiliense (Handschriftenband aus den Jahren 1792—1795 auf dem Baseler Staatsarchiv Abschn. VI. Der Grofse Rat S. 165) alles beim alten. Während nun auf diesen Plänen, wie bei Woltmann, der Ofen sich an der Schmalwand befindet und die Hinterwand durch ein breites dreiteiliges Fenster unterbrochen ist, besitzen wir für die Jahre 1777, 1795 und 1817 Belege dafür, dass sich der Ofen an der Mitte der Hinterwand befand, für die beiden zuletzt genannten Daten zugleich noch den Beweis, dass das Fenster gegen den gröfseren der beiden hinteren Höfe blofs sehr klein war.

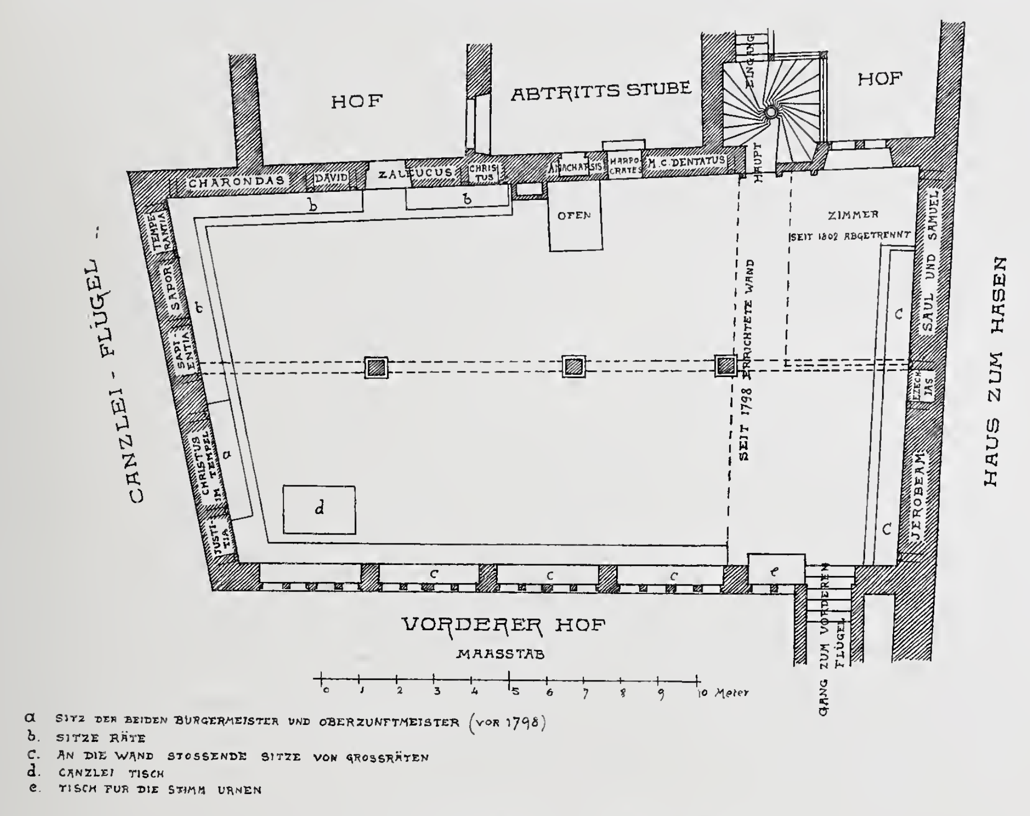
1. Bauakten vom 18. Oktober 1777. Man erfährt da aus einem Bericht eines »Lohnherrn«, dass im Grofsratsaal der Ofen sich da befand, wo auch von unten das Kamin herauf kam. Nun befand sich aber, wie aus den älteren Grundrissen ganz zweifellos erhellt, die Feuerstelle in den unteren Stockwerken ebenfalls in der Mitte der Langwand.

2. Plan in Hubers Statutarium Basiliense, in den Verhältnissen der Wandlängen ungenau, sonst offenbar zuverlässig. Der Abschnitt, der den Plan enthält, wurde 1795 verfasst.

[1]) Woltmann, Hans Holbein Bd. II S. 48.

[2]) Dies erhellt aus einem Durchschnitt des Rathauses auf dem Baseler Baudepartement, um 1780 von Lukas Stähelin, damals Brunnmeister, gezeichnet (vergl. Bauakten v. 23. Okt. 1780). Als Mafsstab dient hier der französische Fufs. Der Scheitel der Tonne befindet sich 4 m über dem Boden.

3. Projekt zur Errichtung von zwei neuen Fenstern gegen den gröfseren der beiden hinteren Höfe auf dem Baudepartement; datiert 12. April 1817; gezeichnet von J. H. Scherb; mit Aufriss der Hinterwand und Grundriss. Zwischen den neu einzurichtenden Fenstern ist beide Male ein früheres kleines angegeben. Gröfsenmafs: Baseler Feldschuh = 0,297 m.[1]) Übrigens hat der Saal nunmehr eine etwas tiefer liegende



Grundriss des ehemaligen Grofsratsaales in Basel.

Flachdecke. Vielleicht existierte die gewölbte Holzdecke darüber, ohne dass der Zeichner eine Ahnung davon hatte. Dieser Plan giebt die früheste genaue Aufnahme und wurde deshalb bei unserem Grundriss und unseren Rekonstruktionen verwertet.[2])

[1]) Heldmann, Schweizerische Münz-, Mafs- und Gewichtskunde. 1811. Für die Bestimmung der Mafse bei den späteren Plänen ist mafsgebend: Kurze Darstellung der Schweizerischen Mafs- und Gewichtsordnung in Bezug auf Basel, auf Anordnung des kleinen Rates (von P. Merian). Basel 1836.

[2]) Geändert worden ist dabei blofs folgendes: 1. die Decke nach dem Durchschnitt von 1780. 2. Die Stellung der Säulen und des Zugbalkens nach einer Aufnahme des gleichen Scherb aus dem Jahre 1823, einem Projekt für ein Hängewerk (auf dem Baudepartement, Mafsstab ein Baselschuh = 0,304 m), weil es bei dieser Aufnahme gerade auf die Stellung des Zugbalkens ankam und die deshalb hierin mehr Glauben verdient, als der Grundriss von 1817, und weil diese Stellung des Zugbalkens zu unseren Annahmen über die Verteilung der Gemälde an den Schmalwänden fast genau stimmt. — 3. Der obere Rand des kleinen Fensters links an der Hinterwand. Dieses Fenster liegt nämlich schon auf dem Aufriss von Scherb so tief, dass die Annahme nahe liegt, es sei erst nach den Malereien entstanden und

Der Saal war im wesentlichen bis 1798 noch der alte geblieben; noch safsen Bürgermeister und Oberzunftmeister, Ratsherr und Mitglied des Grofsen Rates auf denselben Sitzen wie vor Jahrhunderten.

In der Revolutionszeit erhielt er dann seine erste Umgestaltung. Mit der Einführung der helvetischen Republik hatte die Stadtrepublik Basel und mit ihr der Grofse Rat zu existieren aufgehört. Im Jahre 1798 wurde der Raum durch eine Wand in zwei Teile geteilt, die gröfsere Hälfte als Kantonsgericht, die kleinere als Vorzimmer benützt.[1] Im Jahre 1802 wurde ferner im Vorzimmer ein Verschlag für den Gemeindehausammann (d. h. den Verwalter des Rathauses) eingerichtet,[2] und diese Einrichtungen blieben bestehen, als im Frühjahr 1803 nach dem Zusammenbruch der helvetischen Republik der Grofsratsaal wieder seinem ursprünglichen Zweck übergeben wurde,[3] und finden sich noch auf den Plänen von 1817.

Am 12. März des Jahres 1521 hat der Grofse Rat seine erste Sitzung im neuen eigenen Raum abgehalten. Aber noch fehlte damals der vornehmste künstlerische Schmuck, die Wandflächen oberhalb des Stuhlwerkes waren noch unbemalt, und auch Bildhauerarbeiten sollten noch im Saal angebracht werden. Am 15. Juni beginnen die Zahlungen an Hans Holbein. Aus den Daten der verschiedenen Zahlungen und aus der Höhe der Beträge[4] geht hervor, dass dieser im ersten Jahr nur bis Mitte September, im Jahre 1522 aber von Februar bis Ende November gearbeitet hat. Darauf hin wurde ihm der letzte Rest der ausbedungenen Summe bezahlt, obwohl erst zwei von den drei Wänden ausgemalt waren. Der Künstler glaubte das verdient zu haben; man war offenbar mit ihm zufrieden und hat ihn recht anständig behandelt.

Was Holbein zunächst zu malen hatte, waren vorwiegend Scenen aus antiken Historikern, dann biblische, antik heidnische und allegorische Einzelfiguren, alles mit lateinischen Inschriften, welche die Lehren verkündeten, die man aus den Bildern ziehen sollte. Nach einer sehr ansprechenden Vermutung S. Vögelins[5] hat Beatus Rhenanus diesmal die Stoffe für die Gemälde ausgesucht und die Inschriften verfasst. In der That zeigt sich hier dieselbe Tendenz, wie auf den Büchertiteln, die Holbein für die Frobensche Offizin zu entwerfen hatte.

Im Jahre 1530 ist Holbein wieder auf dem Rathaus beschäftigt, um seine begonnene Arbeit zu vollenden, und zwar vom Juni bis zum 18. November. Diesmal erhielt er die Hälfte der früheren Summe für etwa zwei Fünftel der früher gemalten Wandfläche. Jetzt waren die Vorwürfe dem alten Testament entnommen, wie aus den überlieferten Inschriften und aus bildlichen Zeugnissen mit Sicherheit hervorgeht. Das

---

aus Rücksicht auf die Bilder so tief angelegt worden. Nach dem Aufriss würde es immerhin einige Füfse wegschneiden. Endlich ist 4. im Grundriss, wie in der zweiten perspektivischen Ansicht vorausgesetzt worden, dass der Eingang zur Wendeltreppe ursprünglich, wie ein solcher im Vorderhaus, reich durch spätgotische Umrahmung ausgezeichnet gewesen sei.

[1] Vorschlag bei den Bauakten unter dem 7. Mai 1798. Rechnungsablage für die neuen Einrichtungen erwähnt im Protokolle der Verwaltungskammer vom 27. Sept. 1798 S. 332. Die Ausführung erwähnt bei dem Vorschlag zur folgenden Änderung, vergl. Anm. 2.

[2] Vorschlag bei den Bauakten unter dem 14. März 1802.

[3] Das Bauamtsprotokoll vom 1. April 1803 erwähnt blofs geringfügige Veränderungen. Das Kantons-Bauamtsprotokoll vom 1. Juni 1814 nennt auch eine neue Wand des Grofsratsaales, die mit Tuch überzogen werden solle.

[4] Vergl. E. His, Die Basler Archive über Holbein d. J., Jahrb. f. Kunstwissensch. III S. 113.

[5] Repertorium f. k. W. Bd. X S. 370.

Jahr zuvor hatte in Basel die Reformation ihren endgültigen Sieg errungen, und mit der neuen Lehre nahm, wie überall, auch hier die Vorliebe für Stoffe aus der israelitischen Patriarchen- und Königsgeschichte überhand.

Der ganze Gemäldecyklus ging auffallend rasch zu Grunde; vielleicht begann der Verfall schon zu Holbeins Lebzeiten. Als dieser 1538 aus England auf Besuch in Basel war, soll er mit dem Werke nicht mehr recht zufrieden gewesen sein.[1]) Jedenfalls waren ein halbes Jahrhundert nach ihrem Entstehen die Bilder aus dem Jahre 1530 dem Untergange nahe. Hans Bock der Ältere erhielt den Auftrag, sie in Öl auf Leinwand in Originalgröfse zu kopieren, damit die Kopie vor das Original geheftet werden konnte.[2]) Bei Grofs, »Urbis Basil. Epitaphia et inscriptiones« von 1623 fehlen dann namentlich solche Inschriften, die sich an der Wand gegen den Kanzleiflügel befunden haben müssen. Eine letzte Notiz über den Gemäldecyklus fand ich aus dem Jahre 1737: am 17. Juni beschliefst der Grofse Rat, ein Teil der Malereien solle, soweit möglich, hergestellt werden.[3]) Damals fanden wahrscheinlich die Übermalungen mit Ölfarbe statt, von denen zwei Reste noch Zeugnis ablegen, und diese Übermalung dürfte denn auch den Ruin der Wandbilder beschleunigt haben. Als Daniel Bruckner in den Jahren 1765—1779 seine Zusätze zu Wurstisens Baseler Chronik schrieb, da müssen die Wände schon tapeziert gewesen sein, denn mit Ausnahme von überschmierten Bildern an den Säulen und am Kamin war alles verschwunden.[4]) Ebenso kennt auch Dekan Huber in seinem Statutarium Basiliense die Holbeinschen Malereien nur noch aus Überlieferungen. Erst bei den baulichen Veränderungen der Jahre 1817 und 1825 kamen einzelne Teile wieder zum Vorschein.

Erhalten sind heute: sieben von den Wänden losgelöste Bruchstücke; drei Originalentwürfe, zwei Kopien aus dem XVI Jahrhundert wohl nach verlorenen Entwürfen, eine Folge von acht Kopien, die nach Originalentwürfen gebaust sind, vermutlich aus dem Ende des XVIII Jahrhunderts, endlich drei Kopien von H. Hess aus dem Jahre 1817 nach den Wandgemälden, nebst einigen Wiederholungen und Studien dazu. Alle diese Überreste befinden sich in der öffentlichen Kunstsammlung in Basel; aufserdem existieren im Museum von Weimar noch weitere Wiederholungen der Hessischen Kopien. Die Arbeiten von Hess galten ehemals als genau, in Wirklichkeit ist bei ihnen Ausdruck und Geberdensprache der Originale in unerträglicher Weise verroht und verflacht.

Von den sieben Wandresten ist ein kleines Stück mit einem Kopfe (Nr. 4) mit Ölfarbe ganz überschmiert und deshalb wertlos. Aus den übrigen Bruchstücken geht zunächst hervor, dass die Gemälde gar nicht in Fresko ausgeführt waren, sondern, wie dies bei Innenräumen jener Zeit oft sich findet, in einer Tempera. Die Farbschicht ist zum Teil abgefallen und der glatte Grund dadurch sichtbar geworden; beim Fresko fällt aber die Farbe blofs mit dem Bewurf ab. Jetzt sind diese Reste mit einem Ölfirnis überstrichen, der seitdem braun geworden ist, zum Teil auch mit Ölfarbe übermalt. Ob aber Holbein einen ähnlichen Versuch gemacht wie Leonardo bei seinem Fresko und mit Ölfarbe nachgeholfen hat, lässt sich nicht mehr bestimmen.

---

[1]) Notizen von Dr. Ludwig Julius Woltmann, Bd. II S. 45.

[2]) Eingabe von Hans Bock vom November 1579 bei den Bauakten, übrigens schon von Woltmann ausführlich erwähnt.

[3]) Grofsratsprotokoll vom 17. Juni 1737. Vergl. die Anfrage, ob die Bilder »an den Wänden herum« abgewichst und gesäubert oder völlig übergipst werden sollen, bei den Bauakten vom 11. Mai 1737.

[4]) Buch IV S. 119 oder 3. Ausgabe von Wurstisens Chronik von 1883 S. 563.

Sowohl bei den Originalentwürfen wie bei den Wandresten erkennt man deutlich die Arbeiten zweier verschiedener Stilepochen. Wie schon Woltmann richtig bemerkt, stammen die beiden Entwürfe mit den Geschichten von Saul und Samuel und von Rehabeam aus der späteren Zeit. Ebenso deutlich zeigen fünf Wandreste den späteren Stil (Nr. 2, 5, 6, 7 und 8): der Kopf eines Königs im Profil nach links, eine Hand, eine Gruppe von beinahe lebensgrofsen Köpfen im Profil nach rechts, dann zwei Stücke mit Gruppen kleinerer Köpfe aus dem Mittelgrunde, wohl sämtlich aus dem Rehabeambilde. Alles andere, was sonst noch in bildlichen Darstellungen erhalten ist, gehört der früheren Zeit an.

Endlich lässt sich aus den Resten auch die Höhe des bemalten Wandstreifens noch bestimmen. Bei den Kopien und Entwürfen ist von vornherein anzunehmen, dass sie in einem einfachen Gröfsenverhältnis zu den Wandbildern stehen, weil nur so das Abmessen beim Verkleinern und Vergröfsern leicht vor sich geht. Bei der Feststellung des Verhältnisses ist nun zu beachten, dass der gemalte Rand der Bilder nicht überall gleich angegeben ist. Die einzelnen Darstellungen waren an den Seiten durch Säulen oder Pilaster, oben, wie es scheint, durch einen gemalten Balken, unten durch eine Art Schwelle, auf der die Trennungspilaster fufsten, eingefasst. Bei den zwei späteren Entwürfen hört das Bild nun oben und unten mit einem einfachen Strich auf, und der Rand ist zu ergänzen, bei der Mehrzahl aber ist oben noch die Untensicht des Balkens, unten die Schwelle angegeben. Aufserdem ist die Höhe, selbst bei Originalen, öfters auf zwei Seiten ein und desselben Bildes um einige Millimeter verschieden. Auf den Kopien von Hess sieht man auch die Vorderansicht der Balken, und ohne Unterbrechung erstreckt sich der Fufsboden aus der Darstellung zwischen die Trennungspilaster, einmal sogar über den unteren Rand der Pilasterbasis hinaus. Nimmt man nun an, dass die Höhe der Wandgemälde 2,1 m, mit der Untensicht des Balkens oben und unten bis zum vorderen Rand der Pilasterbasen 2,2 m betragen habe, so war der Mafsstab bei den zwei späteren Originalentwürfen $^1/_{10}$, bei den übrigen $^1/_8$ und in den Kopien von Hess $^1/_4$ der Originalgröfse. Dies bestätigen die erhaltenen Trümmer der Wandgemälde. Ein einziges Bild hat tiefer als alle übrigen an der Wand heruntergereicht. Die Breite der Entwürfe darf nicht zur Feststellung des Mafsstabes herangezogen werden, weil dieselbe öfters bei der Ausführung abgeändert wurde.

Aufser den bildlichen Dokumenten giebt noch eine andere Quelle uns einen wichtigen Aufschluss über die Darstellungen: Die Inschriftensammlung von Joh. Grofs, Urbis Basil. Epitaphia et Inscriptiones, Basel 1623. Hier finden sich u. a. die Sprüche der Gemälde im Ratsaale verzeichnet.[1]) Bei einigen ist auch das Bild, zu dem sie gehören, angegeben, andere Sprüche kehren auf den Entwürfen wieder; alle Angaben von Grofs lassen sich aber nicht mit den bildlichen Dokumenten vereinigen, beide Quellen ergänzen sich vielmehr gegenseitig. Es scheint von allen gröfseren Darstellungen eine Kunde auf uns gekommen zu sein.

Die Zeugnisse aus beiden Quellen zählen wir in der Reihenfolge auf, die nach unserer Ansicht der Anordnung der Bilder an den Wänden entspricht. Zugleich ist die Reihenfolge, in der bei Grofs die Inschriften stehen, unverändert herübergenommen, denn schon sie entsprach der Anordnung im Saale; es galt blofs, das übrige an der richtigen Stelle einzuschalten.

---

[1]) Sie wurden im Jahre 1661 wörtlich von Tonsola in seiner Basilea sepulta nachgedruckt, und diese Quelle hat schon Woltmann, wenn auch nicht im vollen Umfang benutzt.

1. *Rehabeams Übermut.*

I. b. Gr.: Roboam ad Populum. Minimus digitus meus grossior est dorso Patris mei: Pater meus cecidit vos flagellis, ego autem cediam vos scorpionibus.

Fünf Freskoreste: Der Kopf des Königs Nr. 2, seine Hand Nr. 7, ein Stück mit Köpfen aus dem Vordergrund Nr. 6, zwei Stücke mit solchen aus dem Mittelgrund Nr. 5 und 8.

Originalentwurf, Federzeichnung mit leichten Farbentönen, H. 0,205, der obere und untere Rand fehlt. Br. 0,383. Mafsstab $^1/_{10}$ des Wandbildes.

2. *König Hiskia* (wohl Einzelfigur).

I. b. Gr.: Ezechias. Fecit quod erat bonum coram Domino, ipse dissipavit excelsa, contrivit statuas, succidit lucos, et confregit aeneum serpentem quem fecerat Moses.

Kein Bild erhalten.

3. *Samuel, den Saul verfluchend.*

I. b. Gr.: Samuel ad Saulem. Numquid vult Dominus holocausta et victima et non potius ut obediatur voci Domini? Pro eo quod objecisti sermonem Domini objecit te Dominus ne sis Rex.

Originalentwurf, getuschte Federzeichnung mit leichten Farbentönen, auf der Spruchtafel fehlt noch die Inschrift. H. links 0,208, rechts 0,212, Br. 0,53, der obere und untere Rand fehlt auch hier. Mafsstab $^1/_{10}$ des Wandbildes.

Unter diesen drei alttestamentlichen Darstellungen gehören nicht blofs die beiden in Entwürfen erhaltenen Historien der späteren Zeit an, sondern auch das Bild des Ezechias; denn dessen Inschrift ist gegen den Bilderdienst der katholischen Kirche gerichtet, wie die Inschrift der letzten Darstellung gegen den Opferdienst. Es bedeckten somit diese drei Darstellungen die »hintere Wand«, die zuletzt gemalt wurde. Alles andere stammt aus der früheren Zeit.

4. *Curius Dentatus,* die samnitischen Gesandten abweisend, darunter der Ratsbote (die einzige Darstellung, welche tiefer als die übrigen herabreichte).

I. b. Gr.: Samnitas dona offerentes sic excipit Marcus Curius Dentatus. Malo haec (respicit ad rapas assatas) in fictilibus meis esse & aurum habentibus imperare.

Rest des Wandbildes mit den Köpfen dreier Gesandter. — Kopie von Hess in Farben. Höhe mit Untensicht des Balkens oben 0,72, Br. 0,555. Kleinere farbige Kopie (in Basel) bez. »H. Holbein pinxit 1522 H. Hess cop. 1817«.

5. *Einzelfigur des Orus Harpocrates (?).*

I. b. Gr.: Harpocratem quisquis huc intrat praestet oportet.
Nam nostra arcanum promere jura vetant.

Keine bildliche Darstellung erhalten.

6. *Einzelfigur des Anacharsis, auf ein Spinngewebe deutend (?).*

I. b. Gr.: Anacharsis de Jure humano.

Muscae staminibus veluti capiuntur in istis
Sed culices rumpunt viribus illa suis
Legibus obstrictum sic vulgus inane tenetur
Hasque levi infringunt impetu turba potens.

7. und 8. *Christus* (Einzelfigur) und *Zaleukus,* der sich ein Auge ausstechen lässt (Historienbild).

I. b. Gr.: QVOD TIBI NON VIS FIERI ALTERI NON FACIAS.

Findet sich auf der Kopie der Christusfigur wieder. Von Zaleukus bei Grofs keine Inschrift.

Getuschte Kopie nach einem Entwurf, rechts Christus in einer Nische, links Zaleukus. Zwischen beiden Darstellungen eine Säule, am Bildrand links der Rand einer solchen, rechts neben Christus nicht. Mafsstab 1/8 des Wandbildes. H. 0,274 (mit Rand oben und unten). Breite der Christusfigur mit Nische vom Bildrand bis zur Säule 0,105 m, der Säule und eines Randes, der sie vom angrenzenden Historienbild trennt, 0,027, des Zaleukusbildes ohne die Säulen 0,267. Jetzt sind die Bilder in der Mitte der Säule auseinander geschnitten; Christus in Band U. 2, Zaleukus unter Glas.

Zaleukus allein. Kopie in Konturen bez. I W (?) 1559, wahrscheinlich nach einem zweiten, etwas breiteren Originalentwurf, dessen Mafsstab ebenfalls 1/8 des Wandbildes gewesen war, ohne architektonische Einfassung. H. 0,257, Br. 0,347 (Bildgröfse! der obere und untere Rand hier noch zuzurechnen).

Kopie von Hess in Farben. Mafsstab 1/4 des Wandbildes, aber das Format nicht ganz genau. Höhe des Bildes oben mit der Untensicht des Balkens, unten bis zum vorderen Rand der Säulenbasis 0,625, Breite ohne die Säulen 0,565. Dazu ein Karton von Hess, Federzeichnung von demselben Format, und eine sorgfältig ausgeführte Farbenskizze, die etwas schmäler ist. H. 0,595, Br. ohne die Säulen 0,553. Diese Kopie trägt auf der Rückseite den Vermerk: »Dieses Gemälde, fast Naturgröfse, hinter einer Tapete gefunden auf der Mauer in Ölfarben, sehr schadhaft, weggebrochen und Lichter (Fenster) dafür eingesetzt«. — Eine farbige Kopie von Hess: Charondas und zwei Nebenfiguren allein, datiert »H. Holbein 1521. H. Hess cop. 1817«.

9. und 10. *David* (Einzelfigur) und der *Selbstmord des Charondas.*

Inschriften fehlen bei Grofs.

Getuschte Kopie nach einem Entwurf, rechts David, links Charondas. Zwischen beiden Darstellungen ein Pilaster, am Bildrand links ein zweiter Pilaster, rechts neben David nicht. Mafsstab 1/8 des Wandbildes. H. 0,275. Breite des Davidbildes vom Bildrand bis zum Pilaster 0,106 m, des Pilasterschaftes mit dem Streifen, der ihn von dem angrenzenden Historienbilde trennt, 0,031, des Charondasbildes 0,246, mit dem Schlusspilaster 0,29.

Kopie von Hess in Farben. Höhe mit der Untensicht des Balkens oben, unten bis zum vorderen Rande der Pilasterbasen 0,558. Breite von dem Rande des einen Pilasters zum anderen 0,88. Mafsstab 1/4 des Wandbildes. — Entwurf in Farben und Karton zu dieser Kopie von demselben Format. — Bleistiftskizze auf einem Papierfetzen, offenbar die erste Aufnahme der Gesichter und Figuren. Gröfse der Köpfe ungefähr dieselbe, bezeichnet »H. Hess 1817«.

11. *Temperantia* (Einzelfigur).

Inschrift fehlt bei Grofs.

Getuschte Kopie nach einem Entwurf. Die Figur steht in einer Nische, die links und rechts noch durch eine Gerade eingefasst ist, eine weitere architektonische Einfassung fehlt und scheint weggeschnitten zu sein. Gröfse der Nische H. 0,205, Br. 0,93, bis zu den Einfassungslinien 0,117. Mafsstab 1/8 des Wandbildes.

11. *Sapor und Valerian.*

Auf diese Darstellung muss sich beziehen die Inschrift bei Grofs:

Iratus recole quod nobilis ira leonis
In sibi substratos se negat esse feram.

Originalentwurf getuschte Federzeichnung mit leichten Farbentönen. H. 0,275 bis 0,28. Breite mit den flankierenden Säulen 0,268 (des Bildes allein 0,2). Mafsstab 1/8 des Wandbildes. — Getuschte Kopie von genau derselben Gröfse.

12. *Sapientia* (Einzelfigur).

I. b. Gr.: INITIVM SAPIENTIÆ TIMOR DOMINI.

Getuschte Kopie. Die Figur in einer Nische, links der Ansatz eines Pilasters, rechts eine einfache Einfassungslinie. Die Inschrift von Grofs auf einem offenen Buche. Auf einem Spruchbande eine zweite Inschrift, die bei Grofs fehlt. H. 0,263, Breite bis zu den Einfassungslinien 0,117.

13. *Christus und die Sünderin.*

Inschrift fehlt bei Grofs.

Getuschte Federzeichnung mit leichten Farbentönen. Kopie aus der Mitte des XVI Jahrhunderts, wohl nach einem Originalentwurf. An den Seiten und unten sieht man einen flachen Rahmen, der das Bild einfasste, mit der Leibung dieses Rahmens beträgt die Höhe 0,232, Br. 0,278.

14. *Justitia* (Einzelfigur in reicher Architektur).

Inschrift fehlt bei Grofs.

Getuschte Kopie nach Originalentwurf. H. 0,275, Br. 0,21.

Am 7. Mai 1817, unmittelbar nachdem der Befehl ergangen war, im Grofsratsaal gegen den hinteren Hof die Fenster durchzubrechen,[1]) schreibt Deputat J. F. Huber[2]) an H. Hegner, den Holbeinbiographen: Bei Anlass einiger Abänderungen im Ratsaal hätte man ein grofses, hinter mehreren alten Tapeten verstecktes Gemälde von Holbein entdeckt, welches derselbe laut Jahreszahl Ao. 1521 teils in Öl, teils in Wasserfarben auf die Mauer malte. Der Gegenstand entspreche den Angaben von Wurstisen nicht. »Auf der gröfseren Hälfte lässt sich eher eine Versammlung von Richtern in Figuren halblebensgröfse vermuten, die kleinere Hälfte stellt den Seleucus (sic) vor, der sich ein Auge ausstechen lässt. Die erstere Darstellung ist so ruiniert, dass sich nur mit Mühe ein Karton davon nehmen lässt. Hier und dort befinden sich besser erhaltene Fragmente, die unverkennbar Holbeins Pinsel und zwar von seinen besseren verraten. Das kleinere Stück mit dem Seleucus ist etwas besser erhalten und von diesem ist bereits ein Kontur gemacht, und werden nun auch versuchen, das Gemälde selbst von der Mauer abzunehmen.« »An den anderen Wänden dieses Saales befanden sich ebenfalls Gemälde, allein man bemerkt nur wenige Spuren davon, und aus dem wenig sichtbaren lässt sich vermuten, dass solche von anderer Hand gemacht waren.«

Aus diesem Briefe geht hervor, dass die Bilder Charondas und Zaleukus sich *auf einer zusammenhängenden Wandfläche* befunden haben. Denn es sind damals

[1]) Auftrag an das Kantonsbauamt vom 9. April 1817 — vergl. Grofsratsprotokoll, Projekt vom 12. April. — Befehl zur Ausführung der nötigen Steinhauerarbeiten vom 17. April laut Kantons-Bauamtsprotokoll. — Vom 7. Mai dann der Brief. — Vom 17. und 19. Mai 1817 zwei Schreiben bei den Bauakten, aus denen hervorgeht, dass die Gemälde (wenigstens zum Teil) durch Gipser, die ohne Aufsicht gelassen waren, überschmiert wurden. Bilder waren noch im Jahre 1824 zu sehen. Ein Gutachten vom 3. Mai 1824 betont unter Nr. 10, dass durch den bevorstehenden Umbau die jetzige Malerei so angegriffen würde, dass sie »abgeputzt« und durch eine einfache Farbe ersetzt werden müsste.

[2]) Der Absender war der Sohn jenes Dekan Huber, der das Statutarium Basiliense verfasst hatte; er war Mitglied des Kleinen Rates und scheint als solcher die Bauten dieses und der folgenden Jahre überwacht zu haben. Sein Titel Deputat bezieht sich auf andere Vertrauensposten. Der Brief selbst befindet sich heute bei Hegners Papieren auf der Winterthurer Stadtbibliothek.

von Hess blofs M. Curius Dentatus, Charondas und Zaleukus kopiert worden, und mit der Versammlung von Richtern können somit nur die Zuschauer auf dem Charondasbild gemeint sein. Es ist ferner wahrscheinlich, dass die zuerst entdeckten Gemälde sich eben da befunden haben, wo die Fenster durchgebrochen sind, und *dies bestätigt nun der Vermerk auf der Rückseite einer der Kopien* des Zaleukusbildes von Hess (s. S. 80) ausdrücklich. Die Darstellung des Curius Dentatus aber, über die sich Huber, als er den Brief schrieb, noch nicht klar war, hat sich ebenfalls an der Langwand weiter rechts zwischen den beiden Thüren befunden.[1]) Die Gemälde der Schmalwand gegen die Kanzlei scheinen zu sehr ruiniert gewesen zu sein, als dass man sich für sie interessiert hätte.

Eine fernere Entdeckung wurde bei einem Neubau im Jahre 1825 gemacht. Damals sind die Gemälde an der Wand gegen das Haus zum Hasen, die schon 1817 aufserhalb des Saales lagen, zum Vorschein gekommen. Die neuen Fenster im Ratsaal hatten nicht genügt, und nach längeren Beratungen wurde am 26. Mai 1824 der definitive Entschluss gefasst,[2]) das ganze Obergeschoss des hinteren Rathausbaues gänzlich umzugestalten, und dieser Beschluss wurde dann in jenem und den folgenden Jahren ausgeführt. Da gleichzeitig 1825 in Luzern das Haus der Hertenstein abgerissen wurde, so war mit jenen Veränderungen freilich auch das Schicksal des letzten monumentalen Werkes von Holbein besiegelt, und es ist wenig Hoffnung vorhanden, dass bei dem heute bevorstehenden Umbau noch weitere Spuren entdeckt werden. Aber im Jahre 1825 wenigstens wurden eine Anzahl wertvoller Proben Holbeinscher Kunst von der Wand gegen das Haus zum Hasen abgenommen.

Dr. His, der für Woltmann die Nachforschungen anstellte, schreibt (vergl. Anmerkung 1) am 16. September 1865 an Woltmann: »Die Tuchtapete, womit diese Wand überzogen war, wurde erst bei der Hauptrenovation des Saales 1825 weggenommen, bei welcher Gelegenheit die Holbeinschen Gemälde entdeckt wurden, und die Frau des Registrators, die seit 1821 das Rathaus bewohnt, sagte mir, dass ein (ganz vorzüglicher) Kopf von dieser Mauer mit aller Sorgfalt abgenommen worden sei.«

Da nun mit Ausnahme der Köpfe der samnitischen Gesandten, deren Fundort wir schon kennen und eines ganz überschmierten Bruchstückes alle überhaupt erhaltenen Wandreste Holbeins reiferen Stil zeigen, auch mit dem erwähnten Kopf offenbar der des Rehabeam gemeint ist, so haben wir hier ein völlig unverdächtiges Zeugnis, dass die Arbeiten des Jahres 1530 sich an der Wand gegen das Haus zum Hasen befunden haben. Diese lag im heutigen Treppenhaus, konnte also von der Abwartsfrau nicht leicht mit einer im damaligen Grofsratsaale verwechselt werden.

Aus diesen Fundberichten sind nun die Hauptdarstellungen von drei der vier gröfseren Wandkomplexe bestimmt, und für die gröfseren Gemälde oder Gemäldegruppen, die noch übrig sind, bleibt blofs noch die Schmalwand gegen die Kanzlei.

Zur weiteren Bestimmung dienen neben Anordnung und Perspektive innerhalb der einzelnen Darstellungen die Angaben von Grofs. Aus der Komposition und dem Format der beiden Entwürfe mit den Geschichten von Saul und Samuel und von Rehabeam geht hervor, dass sich Rehabeam auf der rechten (vorderen) Seite,

[1]) »Beschreibung der im Rathaus zu Basel befindlich gewesenen und noch vorhandenen Gemälde und Inschriften« (mit Bleistift bezeichnet: vom Jahre 1825 ff.), Manuskript bei den Akten des Umbaues von 1824/25. Ein Brief von Dr. His an Woltmann vom 16. Sept. 1865, jetzt wieder im Besitz des Absenders und von diesem mir gefälligst mitgeteilt, erwähnt eine Mitteilung von Antistes Burckhardt, die dasselbe bezeugt.

[2]) Grofsratsprotokoll vom 26. Mai 1824.

das andere Historienbild auf der linken Seite der Wand befand und neben beiden Bildern blofs noch Platz für eine Einzelfigur in einer Nische übrig blieb,[1]) und diese Einzelfigur des Ezechias musste also in der Mitte der beiden Breitbilder gestanden haben.[2]) Ferner befand sich neben dem Gemälde des Zaleukus rechts die Christusfigur, deren Spruch bei Grofs angegeben ist. Damit ist nun aber der Platz von fünf Bildern festgestellt, deren Inschriften bei Grofs verzeichnet stehen, und diese weisen nun alle dieselbe Reihenfolge auf, wie die Angaben von Grofs; es wird dadurch wahrscheinlich, dass der Verfasser der Inschriftensammlung, in der Ecke der Schmalwand gegen den Hasen beginnend, sie rings um den Saal genau nach der Reihe abgeschrieben hat, und diese Vermutung wird zur Gewissheit durch die Thatsache, dass alle Gemälde, von denen wir Kunde erhalten, sich an den noch übrigen Teilen der Wände nach der Reihenfolge bei Grofs zwanglos unterbringen lassen. Neben Curius Dentatus befand sich links, d. h. gerade über der Thür zur Abtrittsstube, die zu geheimen Beratungen diente, der Gott des Schweigens, Harpokrates, daneben über dem Ofen hat noch die Darstellung des Anacharsis Platz; auf der anderen Seite des Kamins, ungefähr in der Mitte des Saales folgte Christus. Da sich daran Zaleukus und Charondas schloss, bleiben die Regententugenden und Sapor für die Wand gegen die Kanzlei übrig.

Von den Einzelfiguren muss sich nun die Temperantia auf der rechten Seite, die Sapientia in der Mitte, die Justitia links befunden haben, denn die architektonische Einfassung ist bei der ersten Gestalt von links, bei der Sapientia von vorn, bei der Justitia von rechts gesehen; zwischen diesen Gestalten blieb dann noch Raum für Historienbilder. Nun erfahren wir aus Grofs, dass sich Sapor vor, d. h. rechts von der Sapientia befand, und es liefs sich nun für die andere Seite eine Darstellung finden, die in Format und Komposition dem Saporbilde entspricht: Christus und die Sünderin.

So ergiebt sich eine durchaus glaubwürdige Anordnung der Stoffe. Die Arbeiten des Jahres 1530 bilden natürlich eine Gruppe für sich und bezogen sich auf den Durchbruch der Reformation und die damit verbundene Verfassungsänderung. Die Langwand, die nicht mit einem Blick zu übersehen war, zerfiel in zwei Teile: auf der rechten Seite, die durch Thüren und Fenster sehr stark durchschnitten war, einige kleinere Darstellungen, die zur Unbestechlichkeit, Verschwiegenheit und Klugheit mahnten, auf der linken Seite die beiden Beispiele heroischer Gesetzestreue gegen das eigene Fleisch. Auf der Schmalwand gegen die Kanzlei endlich die Mahnung zur Milde gegen andere.

Auf diese Art schliefsen sich aber auch die Kompositionen zu Gruppen zusammen, aus denen die künstlerische Absicht bei den Einzelbildern erst recht klar wird, und dadurch wird es möglich, eine Vorstellung von der Gesamtwirkung dieser Schöpfung zu entwerfen, die künstlerische Leistung abzuschätzen und auch ein Urteil über die Bedeutung der Arbeit für den Schöpfer selber zu gewinnen.

---

[1]) Wandbreite 10,8 m. Saul und Samuel, in zehnfacher Vergröfserung, 5,3 m, Rehabeam 3,8 m; ergänzt man hier rechts noch eine Säule, die der links beim anderen Bild entspricht: 4,25 m. Für das dritte Bild bleibt also ca. 1,25 m bei 2,2 m Höhe.

[2]) Die beiden Halbsäulen der Entwürfe passen durchaus nicht auf einander, wie Woltmann angiebt (Bd. I S. 159). Gerade hier ist in Folge eines Irrtums der Entwurf des Rehabeambildes um etwa 5 mm niedriger.

Holbein hatte einen Raum mit Bildern zu schmücken, dessen Aussehen vollständig von dem Resultat seiner Arbeit abhängig war. Die Wandflächen, die man im Grofsratsaal den Bildern eingeräumt hatte, begannen schon unter Augenhöhe, waren so hoch, dass aufrechtstehende lebensgrofse Figuren darauf Platz gehabt hätten, und reichten bis zur Decke. Die Bilder nahmen mehr als die halbe Höhe des Saales ein. Die Wand muss bis zum Ansatz der Flachtonne 3,71 m hoch gewesen sein, die Bilder mit einer Ausnahme 2,1, ein unterer Rand und ein gemalter Balken oben mitgerechnet 2,36 m. Unten liefen an den Wänden überall, mit Ausnahme der Stelle bei den beiden Thüren, Sitzreihen herum. Diese standen auf einer kleinen Erhöhung, können aber mit der Rücklehne nur 1,35 m weggenommen haben.

Gegliedert durch Pilaster oder Lisenen sind die Flächen, die zu bemalen waren, nie gewesen, aber die rechte Seite der Langwand war stark durch Thüren und Fenster zerschnitten. Aufserdem verhinderte die Säulenreihe, die den Zugbalken trug, die Schmalwände von weitem ganz zu überblicken; dies durfte bei der Anordnung der Einzeldarstellungen nicht übersehen werden, und der Zugbalken, der oben in die Wand einschnitt, gab sogar die Stelle an, wo eine Teilung der Bildfläche stattfinden musste. Sonst aber war Holbein frei in seinen Dimensionen. Er hatte eine Aufgabe, die den Neid fast eines jeden Künstlers erregen wird. Blofs einige Nebenumstände erschwerten, verbitterten vielleicht auch, die Arbeit.

Der Raum war unschön und dunkel. Bei einer Länge von 20 m betrug die Breite kaum 10 m und die Höhe bis zum Scheitel der Flachtonnen sogar nur 4 m, also nicht viel mehr als bei anständigeren modernen Privatwohnungen. Das Licht kam blofs aus einer ununterbrochenen Reihe niedriger gotischer Fenster, die auf den vorderen Hof hinaussahen, die hinteren Fenster sind kaum zu rechnen. Namentlich die Wandflächen waren spärlich beleuchtet, und das Licht kam dem Maler überdies auf dem Gerüst meist von unten.

Auch die Stoffe waren höchst unerfreulich; es verdient bemerkt zu werden, dass die Geschichten, die Holbein zu malen hatte, den berüchtigtsten Aufgaben bei Freskencyklen des XIX Jahrhunderts gar nicht so unähnlich sind.

Die Stimmung, die aus den Bildern spricht, sticht nun stark ab gegen die moralisierende Tendenz, die die Stoffe dazu diktiert hatte. Es äufsert sich hier eine Freude an heiterer Pracht, wie sie der italienischen Renaissance bis zu ihrem Höhepunkte eigen war. Charakteristisch für die Absichten des Künstlers und entscheidend für den Eindruck des Ganzen war schon die Art, wie dieser die Wände für die einzelnen Darstellungen eingeteilt hat. Da die niedrige geschnitzte Decke nach der Sitte der Zeit einen braunen Gesamtton hatte und nur durch wenige Farben, wie weifs, schwarz und rot, etwas belebt war und ebenso das Stuhlwerk, so musste bei den Bildern die Forderung nach einem lebhaften Kolorit, nach Bewegung, Luft und Licht sich von selbst aufdrängen, besonders hier, wo der Saal noch obendrein sehr dunkel war und bei der grofsen Länge etwas schmal erscheinen musste.

Holbein half sich nun durch eine gemalte Architektur, die den Eindruck erweckte, als ob man über die Wandbänke hinweg weit hinaus in die Ferne sehen würde. Reichverzierte Säulen schienen die Decke zu tragen und teilten die Wände in breitere und schmälere Felder, und hier bildeten dann die Einzelfiguren wirkungsvolle Kontraste zu den Historienbildern. Bald sah man geschlossene Nischen mit beinahe lebensgrofsen Gestalten, bald wieder Hallen und Plätze mit Volksscenen, wo die Vordergrundfiguren etwas mehr als halblebensgrofs waren. Mit bewusster Absicht wird namentlich auf der Langwand der Blick durch weite Aussichten in die Ferne

geleitet, während auf den Schmalseiten die Kompositionen kompakter und mehr darauf berechnet waren, den Raum abzuschliefsen.

Ursprünglich hatte Holbein die Absicht, alle Bilder in der Untensicht darzustellen. Darauf hat er später verzichtet, weil der untere Bildrand noch unterhalb der Augenhöhe lag; er nahm den Horizont ziemlich tief, so dass er der Kopfhöhe des Beschauers beinahe entsprach, und dies erhöhte natürlich die perspektivische Wirkung. Der Mafsstab der Figuren war überall derselbe, die Einzelgestalten erschienen aber weit gröfser, weil sie am Rande des Vordergrundes auf Postamenten standen, während die vordersten Figuren der Historienbilder doch etwas mehr zurücktraten.

Der Gedanke zu der Anordnung des Ganzen stammt aus Italien; in Deutschland hätten noch vor zwanzig Jahren selbst die Vorbedingungen dazu gefehlt: die nötige Kenntnis der Perspektive und die Fähigkeit, bei ganzen menschlichen Figuren den Eindruck plastischer Rundung in genügendem Grade hervorzurufen. Bei Holbein findet sich ein ähnlicher Gedanke noch einmal im Kleinen: in dem Kopfstück eines Büchertitels mit König Salomo und griechischen Philosophen.[1]) Die Komposition wurde bisher dem Jakob Faber zugeschrieben, ist aber von diesem blofs geschnitten worden.

Was Holbein alles für Zeichnungen bei der Ausarbeitung der einzelnen Gemälde als Hilfe zur Hand gehabt hat, wissen wir nicht; Studien sind nicht erhalten, die Entwürfe, von denen wir Kunde haben, scheinen doch mehr als Probe für die Besteller gedient zu haben. Interessant ist, dass bei allen, die im Original erhalten sind, nur das Blau der Ferne, des Himmels und der Fleischton der Gesichter vollständig angegeben ist. Das waren also die zwei Pole, zwischen denen sich der bunte Wechsel farbiger Gewänder bewegen durfte.

Holbein begann die Arbeit auf der linken Seite der Hinterwand mit den beiden Historienbildern Charondas und Zaleukus, zu denen auch die Einzelfiguren des David und Christus gehören; hier hat sich bei der Wiederauffindung die Jahreszahl 1521 vorgefunden.[2]) Die vier Gemälde bilden eine Gruppe für sich; sie sind in der Hauptsache wohl im Jahre 1521 vollendet worden, und für die neun Monate des folgenden Jahres blieb dann die zweite Hälfte der Hinterwand und die Schmalwand zur linken, etwa doppelt so viel. Jedenfalls ist bei diesen Malereien die Komposition der Figuren noch am befangensten.

Die ersten Entwürfe für diese Gemälde sind in den getuschten Kopien erhalten, auf denen sich ursprünglich rechts neben dem Zaleukusbilde die Einzelfigur Christi, rechts neben Charondas die des David befand. Diese waren nun so schmal, dass zwischen den Gemälden noch ein dreiteiliges Fenster Platz gehabt hätte.[3]) Sei es nun, dass man ein solches ursprünglich plante, sei es, dass andere Darstellungen dazwischen stehen sollten, in der Anordnung der Architektur ist hier noch nicht in der einen der erzählenden Darstellungen auf die andere Rücksicht genommen. Es sind uns aber in der Kopie des Zaleukusbildes von 1559 und in der Kopie von His nach dem Cha-

[1]) Vergl. Heitz, Baseler Büchermarken, Abbildung S. XIII.

[2]) Laut Brief von Deputat Huber. Nach der Kopie von Hess am Pilaster zwischen David und Charondas. Unter der Christusfigur befindet sich allerdings auf einem Entwurf das Datum 1523, aber in diesem Jahre ist im Ratsaale von Holbein überhaupt nicht, wenigstens nichts erhebliches, gemalt worden. Die Jahreszahl beruht also auf einem Irrtum des Kopisten, oder sie sollte den Termin bezeichnen, an dem der Künstler die ganze Arbeit zu vollenden gedachte. Sie wäre unter Christus in die Mitte des Saales zu stehen gekommen.

[3]) Wandbreite 9,11 m, Breite der Entwürfe in achtfacher Vergröfserung 3,41 und 3,41.

rondasbilde weit breitere Versionen der beiden Historien erhalten, und diese füllen zusammen mit den Einzelfiguren der ersten Entwürfe, auf die richtige Gröfse gebracht, bequem den gegebenen Raum aus.[1] Zu ergänzen ist blofs eine Säule rechts von Christus, und bei dieser Kombination entsprechen sich nun auch die Kompositionen der beiden Historien und bilden mit den Engelfiguren ein symmetrisches Ganzes. Der Mittelpunkt ist die Gestalt des David, hinter ihm schneiden sich auch von beiden Seiten die Fluchtlinien der Architektur, auf den Seiten entspricht die Säule links im Vordergrund des Charondasbildes der Säule, die Christus von der Gestalt des Zaleukus trennt. Die Christusfigur allein, weil nicht blofs Abschluss jener Seite, sondern auch Mittelpunkt des ganzen Saales, nimmt mit ihrer Nische mehr Raum in Anspruch, als das entsprechende Stück der linken Seite.[2] Die genannten Kopien wurden deshalb auch auf unserer Rekonstruktion verwertet.

Der Stoff der beiden erzählenden Darstellungen ist wahrscheinlich dem Valerius Maximus entnommen; dort stehen, Lib. VI Cap. V am Ende die beiden Erzählungen neben einander, und die Art, wie beide Male der Hergang dargestellt ist, passt am besten zu den Erzählungen dieses Schriftstellers.[3] Die Helden der beiden Geschichten waren Gesetzgeber griechischer Kolonien in Unteritalien und Sizilien, werden auch sonst oft zusammen genannt und gewöhnlich ins VII Jahrhundert v. Chr. angesetzt. Zaleukus hatte auf Ehebruch die Strafe der Blendung gesetzt, und, als dann sein eigener Sohn auf dieser That ertappt worden war, sich so weit erweichen lassen, dass er zuerst sich ein Auge, dann seinem Sohne eins ausstechen liefs.

Charondas, bei Holbein nach Valerius als Bürger der erst 446 gegründeten Kolonie Thurii — Tirius — bezeichnet, war eines Tages direkt vom Lande in die Volksversammlung gekommen und hatte dabei vergessen sein Schwert abzulegen, während sein eigenes Gesetz bei Todesstrafe verboten hatte, bewaffnet zu erscheinen, und stiefs sich, von einem Nebenstehenden darauf aufmerksam gemacht, selbst das Schwert in die Brust.

Bei den Bildern, und zwar bei der ganzen Gruppe des zuerst in Angriff genommenen Wandteiles, lag der Hauptreiz in den architektonischen Prospekten, die menschliche Figur ist noch nicht das, was den eigentümlichen Wert ausmacht. Den Einzelgestalten fehlt noch die repräsentierende Haltung, besonders der Christusfigur,

[1] Breite des Charondasbildes von Hess in vierfacher Vergröfserung 3,52 m, mit dem Schlusspilaster etwa 3,87 m, der Davidfigur mit den angrenzenden Pilasterschäften, in achtmaliger Vergröfserung 1,33, des Zaleukusbildes 2,78; des Christus mit der Säule 1,05, demnach bleiben für die Säule rechts noch 0,37 m.

[2] Die Kopien von Hess nach dem Zaleukusbilde wurden ganz aufser Acht gelassen, weil das Format schon bei den verschiedenen Exemplaren verschieden ist und hier kein Vertrauen verdient. Hess hat einfach die Komposition des ältesten Entwurfes vergröfsert, dann unten ein Stück Fufsboden angesetzt, und auch sonst noch mehreres nach dem Wandbilde hinein korrigiert. So stimmen diese Nachbildungen in Einzelheiten öfters, z. B. in der Gruppe des Charondas, mit der Kopie von 1559, in der allgemeinen Anlage stets mit dem ersten Entwurf überein. Neu ist blofs, dass dem Sohne, wie in der Erzählung angegeben, das linke Auge ausgestochen wird. Der untere Teil dieser Figur war aber durch das Fenster weggeschnitten und ist darum genau nach der Kopie nach dem ersten Entwurf.

[3] Valerius Maximus ist auch schon 1470 in Strafsburg, 1471 in Mainz, 1494 und 1497 in Venedig und 1521 wieder bei Knoblouch zu Strafsburg gedruckt worden. Aelian und auch Diodor nach Panzer aber in dieser Zeit noch nicht, und in den Gesta Romanorum endlich heifst Zaleukus gar nicht wie in Holbeins Bild, sondern Zelongus.

die dem Beschauer eine Tafel zum Lesen hinhält. In den Historienbildern erinnern die Zuschauer an schlechte Statisten. Selbst für die frühe Zeit ist merkwürdig wenig Leben in diesen Gruppen. Die Stoffe haben offenbar Holbein hier besonders wenig interessiert.

Die Blendung des Zaleukus und seines Sohnes findet in einer offenen Halle statt, die sich gegen hinten mit einem Flachbogen öffnet. Vater und Sohn sitzen auf reichgeschmückten Thronsesseln. Der Alte wird etwas sorgfältiger, der Sohn etwas roher angefasst, beide aber ergeben sich ruhig in ihr Schicksal.[1]) Den Vordergrund schliefst eine dichte Wand von Zuschauern, die Bürger der Stadt Lokris, ab, über ihre Köpfe hinweg sieht man dann auf einen grofsen Platz, rechts ein mächtiger Stadtpalast mit Hallen im Erdgeschoss, in der Mitte desselben ein vorspringender Balkon, der von einem ähnlichen Flachbogen wie der im Vordergrund getragen wird. Den Hintergrund bildet ein Gebäude, das den alten Procurazien in Venedig ähnlich sieht. Offenbar sind hier Erinnerungen an die italienische Reise verwertet und wohl Gebäude verewigt, die längst der Bauwut des XVI oder XVII Jahrhunderts zum Opfer gefallen sind.

Die Scene mit dem Selbstmord des Charondas zeigt eine Reihe von Kontrasten gegen das Nebenbild; sie findet in einem Innenraume statt, hier steht der agierende Held, die Beschauer sitzen, die Versammlung ist weniger zahlreich, aber das Bild ist breiter. Der Schauplatz ist ein Grofsratsaal. Der Grofse Rat nahm ja in mancher Hinsicht dieselbe Stellung ein wie in den antiken Republiken die Volksversammlung.

Der Haltung des Charondas fehlt es selbst in der Kopie nicht ganz an jenem Pathos, das wir bei der Darstellung eines Märtyrers verlangen. Dagegen wirken die Zuschauer, bei Hess wenigstens, mit ihrem Ausdruck ernsten Bedauerns beinahe komisch. Auf der linken Seite des Bildes steht ein Mann mit einem offenen Gesetzbuch; mit ihm scheint derjenige gemeint zu sein, der auf die Strafwürdigkeit des Waffentragens hingewiesen hat. Das Ganze war das Bild einer Versammlung, ähnlich derjenigen, die unten im Saale tagte. Ursprünglich waren ja selbst die Kostüme dieselben; wie unten safsen auch oben die Ratsherren auf reichgeschmückten Bänken, die auf einer kleinen Erhöhung rings an den Wänden standen. Aber in der Darstellung des Raumes hat Holbein aus dem Schatze seiner Erinnerungen geschöpft und etwas geschaffen, mit dem sich die Wirklichkeit wohl nicht messen konnte. In der spitzen Ecke des Grofsratsaales öffnet sich im Bilde ein zweiter Raum, der sich nach allen Dimensionen weiter erstreckt. Ein Balken scheint von der Decke des Saales in das Bild zu laufen und bildet dort mit anderen einen offenen Dachstuhl, der von mächtigen Säulen getragen wird. Und all dies ist nun reich dekoriert, die Säulen mit Figurenfriesen, wie bei den lombardischen Bildhauern jener Zeit üblich, die Untensicht der Balken mit Rosetten, deren Seiten mit Reliefs: Kämpfe zwischen Meergöttern und zwischen antiken Kriegern; dazu kam dann noch der Schmuck grüner Laubgewinde.

[1]) Auf dem frühesten Entwurf wurde dem Vater wie dem Sohne das Auge ausgestochen; auf der Kopie von 1559 und bei Hess wird Zaleukus selbst aber durch eine Lupe geblendet. Ferner wird auf den beiden Kopien nach Entwürfen dem Sohn wie dem Vater das rechte Auge, auf der Kopie von Hess nach dem Wandbild dem Sohne das linke Auge ausgestofsen, wie dies in den Gesta Romanorum ausdrücklich gesagt wird. Ob dies nun eine »Verbesserung« des Kopisten war oder Holbeins selber, lässt sich nicht entscheiden. Eine Skizze von Holbein aus englischer Zeit, in Basel, Woltmann Nr. 110, 61, stellt die Exekution dar, wie in den Gesta angegeben ist.

Hier hat Holbein einen Saal nach seinem Geschmack entworfen und dekoriert. Rechts in der Tiefe gewähren zwei Bögen die Aussicht auf eine Gebäudeflucht, die dann den Blick weiter in landschaftliche Fernen leitet.

Soweit die Reste ein Urteil erlauben, gehörte die Arbeit des Jahres 1521 zum erfreulichsten und wirkungsvollsten, was im Saale zu sehen war. Freilich der reiche malerische Prunk der Architektur und die Dürftigkeit der Handlung, namentlich der Mangel an Kontrasten bei Ausdruck und Bewegung, mochte dem Künstler später sehr naiv vorkommen. Bei den spätesten Malereien sind die Figuren das Interessante und die Architektur tritt zurück.

Die Gemälde der Schmalwand nebenan bildeten wieder eine Gruppe, die für einen gemeinsamen Gesichtspunkt komponiert war. Die Architektur, welche die Einzelfiguren umgab, mochte sogar so wirken, als ob sie von einem gemeinsamen Augenpunkt aus gesehen war. In den beiden Historienbildern dazwischen war wenigstens die allgemeine Anordnung gegen einander abgewogen. Wie der Inhalt der Darstellungen, sollten auch die Gemälde als Ganzes gegen die Langwand kontrastieren.

Die Wand war durch den Zugbalken, der oben einschnitt, in zwei ungleiche Hälften geteilt. Auf der rechten kleineren Seite hat das Historienbild Sapor und Valerian mit den Nischen der Sapientia und Temperantia Platz.[1]) Für die andere Seite fand ich in Band U 2 der öffentlichen Kunstsammlung in Basel eine Darstellung von Christus und der Sünderin. Sie wurde bisher noch nicht für die Rathausbilder in Anspruch genommen, aber sie entspricht dem Saporbilde nach Inhalt und Komposition. Es ist eine leicht getuschte Federzeichnung, auf der nur wenige Farben, blau, rot, gelb, angedeutet sind, wie beim Originalentwurf zum Sapor. Der Urheber der Zeichnung, der offenbar selber noch unter Holbeins Einfluss stand, dürfte einer jener geringen Baseler Maler aus der Mitte des XVI Jahrhunderts gewesen sein. Die Ausführung ist sehr hässlich, fast karikaturenhaft, aber trotzdem lässt sich noch erkennen, dass Einzelheiten mit Holbeins Stil übereinstimmen. Der Christustypus ist derselbe wie bei dem anderen Christusbild an der Langwand, und die Architektur findet sich wieder in einer Illustration zur vierten Bitte des Vaterunsers, einem Metallschnitt, der zu einem Cyklus von acht Bildern gehört, die, C. V. bezeichnet, früher fälschlich dem Urs Graf zugeschrieben wurden.[2]) Vergröfsert man die Zeichnung um etwa ein Fünftel, so stimmt die Bildhöhe und zugleich die Durchschnittshöhe der Figuren zu dem Saporbilde. Die Komposition ist etwas breiter als dieses Bild. Sie füllt aber die breitere Hälfte der Wand mit der Justitia noch nicht aus, und es bleibt noch Raum für eine Nische.[3]) Es ist möglich, dass sich der Sitz des Bürgermeisters ursprünglich rechts neben der Sapientia befunden hat und über demselben sich ein Thronhimmel oder ein Bogen befand, der der Sapientia entsprach. Die Symmetrie wäre dann vollständig gewesen.

---

[1]) Breite der ganzen Wand 10 m, der linken Hälfte 5,35, der mittleren Pilaster 0,25, der rechten Hälfte 4,40. Breite der Sapientia in achtfacher Vergröfserung des Entwurfes 0,92, des Sapor mit den Einfassungssäulen 2,14. Für die Temperantia mit einer zu ergänzenden Säule bleibt also noch 1,35 m. Damit entspricht sie mit den beiden Säulen rechts und links (der des Saporbildes) in der Breite der Architektur der Justitia.

[2]) Erasmus Praecatio Dominica in septem portionibus distributa. Froben, wahrscheinlich 1524.

[3]) Breite dieser Wandhälfte 5,35, der Justitia in achtmaliger Vergröfserung 1,68; Christus und die Sünderin, auf die Höhe der anderen Bilder erweitert, in achtmaliger Vergröfserung 2,72. Bleibt noch ein Zwischenraum von 0,95 m.

Die Anordnung der Stoffe ist einleuchtend: es befand sich neben der Mäfsigung das Beispiel frevelhaften Übermutes, neben der Gerechtigkeit mit dem Richtschwert das Beispiel der höheren Gerechtigkeit Christi, die Gnade walten lässt, und in der Mitte des Ganzen die Weisheit mit dem Doppelgesicht, in der Rechten das Buch, in der Linken die Fackel.

Die Tugenden sind halb modisch halb antik aufgeputzte Mädchen, und die vorschriftsmäfsige Charakterisierung hinderte eine künstlerische Gestaltung. Vor allem fehlte es Holbein noch an der Findigkeit eines Raphael, aus einem allegorischen Monstrum mit zwei Gesichtern eine Gestalt zu schaffen, die nicht abschreckend war. Die Temperantia giefst Wasser in den Wein, obwohl diese Handlung bei uns gar keine symbolische Bedeutung hat, und die Justitia zeigt auf eine Tafel, die die Mahnung enthält, des öffentlichen Wohles zu gedenken.[1] Fast noch mehr als bei David und Christus vermisst man bei diesen Einzelfiguren eine monumentale Haltung. Dagegen beweist der erhaltene Entwurf zu dem Saporbilde einen Fortschritt während der Arbeit nach jener Richtung, die in der Folgezeit Holbein dazu führen sollte, die menschliche Figur zum ausschlaggebenden Faktor seiner Kompositionen zu machen.

Die künstlerische Wirkung beruhte aber jedenfalls auch bei dieser Wand noch auf der reizvollen Abwechselung reichdekorierter Nischen und historischer Kompositionen, auf dem malerischen Reiz der dargestellten Räume und dem wohlabgewogenen Verhältnis von Massen, unter denen stets noch die Architektur die Hauptrolle spielte.

In den Historien beider Wandhälften befinden sich die Raum abschliefsenden Massen um die Mitte der Saalwand gruppiert, während man beiderseits gegen die Saalecken zu in die Tiefe sieht. Gerade umgekehrt wie an der Wand nebenan, aber genau wie später an der Schmalwand gegenüber. Im einzelnen kontrastieren dann wieder die beiden Hälften dieser Wand.

Auf der rechten Seiten befinden sich die Einzelfiguren in zwei geschlossenen Mauernischen, dazwischen sieht man auf eine enge Strafse einer nordischen Stadt hinaus, wo Sapor seinen Übermut an Kaiser Valerian auslässt und den gefangenen Gegner als Fufsschemel beim Besteigen seines Pferdes benutzt. Den Hintergrund bildet ein gotisches Haus mit offener Halle im Erdgeschoss, wie dies in Bern noch an ganzen Strafsen üblich. Es sind drei Bogen, die genau denen im Vorderbau des Baseler Rathauses nachgebildet sind. Vor dem Hause drängt sich ein Zug von Reisigen, der von rechts aus dem Hintergrund heraufkommt. Sapor besteigt gegen links nach hinten gerichtet sein Pferd. So wiegen sich die beiden Hauptbewegungen dieser Komposition wieder auf, und auch sonst ist das Bild bei aller scheinbaren Zwanglosigkeit ganz symmetrisch angeordnet. Die breite Gestalt des Sapor nimmt den Vordergrund rechts ein, in der Mitte am Boden kauert Kaiser Valerian, natürlich auch in dieser Situation mit der Kaiserkrone, links steht der Marschall, der das Pferd hält. Sämtliche Hauptfiguren scheinen Porträts von Bekannten des Künstlers gewesen zu sein. Dies sieht man aus dem Originalentwurf, der hier glücklicherweise erhalten ist. Unten am Rande sind da einige Namen angegeben. Den Marschall stellte ein Schankwirt Hans Konrad Wolleb vor. Offenbar konnte das Modell öfters gesehen werden, wie es vornehmen Herrschaften das Pferd hielt. Der Perserkönig war ein Holzwart Namens Matthis, welcher Holbein auch noch als Modell für Kaiser Ludwig den Bayern gedient hat auf einem Titelbilde einer anonymen, im gleichen Jahre 1522 in Basel

[1]) Der Spruch passt nicht recht zu der Figur und — das muss zugegeben werden — noch weniger hat er Beziehung zu dem Bilde Christus und die Sünderin.

erschienenen Ausgabe des Defensor Pacis. Das Buch ist wahrscheinlich von Curio gedruckt worden.

Auf der anderen Seite der Wand sah man neben einem, vielleicht zwischen zwei, gegen hinten offenen Bogen in einen Innenraum, den Tempel, in dem Christus lehrte. Es ist die Scene Ev. Joh. Kap. V 1 ff. dargestellt. Rechts an einem Pfeiler, der genau der zugekehrten Seitenwand des gotischen Hauses im Saporbilde entspricht, steht der Heiland auf einer kleinen Erhöhung und schreibt hebräische Worte auf den Boden. Gegen die Tiefe zu stehen im Halbkreis um ihn herum die Pharisäer mit der Sünderin. Gegen links sieht man in das Hauptschiff eines romanischen Baues hinunter. Die Architektur ist dem Baseler Münster entnommen.

Von dem Rest der Hinterwand kann man sich am wenigsten eine genaue Vorstellung machen; Entwürfe oder Kopien nach solchen sind nicht erhalten. Vielleicht wurde dies Stück in steigender Hast Ende 1522 nur nach flüchtigen Skizzen ausgemalt. Wenn ein Künstler schon lange Monate in demselben Lokale mit ähnlichen Aufgaben beschäftigt gewesen ist, kann er sich dies erlauben.

Ein Bild ist nur von der Mitte dieser Wandhälfte in der Kopie von Hess erhalten. Über die rechte Seite fehlen alle Nachrichten; vielleicht war sie durch eine architektonische Dekoration des Eingangs zur Wendeltreppe und von je her durch ein grofses Fenster ausgefüllt. Auf der linken Seite scheint sich zunächst über der Thür zur Abtrittsstube eine Einzelfigur Orus Harpokrates, der zum Schweigen mahnende Gott, den Finger am Munde, und dann über dem Ofen der Skythe Anacharsis, auf ein Spinngewebe deutend, befunden zu haben.

In der Mitte zwischen beiden Thüren reichte die Bildfläche fast bis zur Kniehöhe herab, denn hier befanden sich keine Bänke, und hier hat sich nun Holbein einen Scherz gestattet: er rückt den unteren Rand des Historienbildes höher hinauf als bei den übrigen Darstellungen des Saales und malt darunter ein Gewölbe, in dem der Ratsbote in Lebensgröfse erscheint und eben mit der Hand zum Hute greift. Seine Beine verschwanden hinter einer niedrigen Brüstung, aber die Kopfhöhe entsprach der eines Mannes, der auf dem Boden des Saales stand.

Über dem Gewölbe befand sich dann eine Art Plattform, und darauf spielt sich nun das erhebende Beispiel antiker Unbestechlichkeit ab, das in Basel vorerst noch so wenig nützen sollte. Links kauert M. Curius Dentatus in reicher antiker Rüstung an einem Feuer, von rechts naht die Gesandtschaft; zuerst drei Hauptpersonen, die die Geschenke darbringen, dann noch zwei Leute vom Gefolge. Wie bei Charondas und Zaleukus scheint sich auch hier hinter den Figuren die Wand zu öffnen, über eine Brüstung sieht man durch offene Bogen in eine weite Landschaft hinaus.

Von diesem Gemälde sind nun glücklicherweise die drei Köpfe der vorderen Gesandten bis etwa zur Mitte der Brust herunter erhalten; sie sind dreiviertel lebensgrofs. Den vordersten und den am weitesten rechts sieht man ganz, vom dritten schaut blofs der Oberteil des Gesichtes zwischen den Schultern der beiden anderen hervor.

Der Firnis hat die Töne etwas braun gestimmt, aufserdem scheinen auch einige Farben durch chemische Zersetzung verändert zu sein, vieles ist mit Ölfarbe überschmiert, aber die Köpfe sind doch noch ziemlich intakt, sie zeigen die eingehende, markige und noch ganz porträtartige Charakterisierung der einzelnen Personen. Mit schwarzen oder dunkelbraunen Strichen wurden die Konturen und die Haare gezeichnet, dabei erhielten die Hauptpunkte wohl ihre besondere Betonung, aber es sind die Einzelheiten der Gesichter, wie das Augenlid, der Lippenrand, noch sehr

scharf hervorgehoben und selbst die Runzeln der Wangen angegeben. Alles ist unendlich viel eingehender behandelt wie in den Bruchstücken der späteren Zeit.

Der Unterschied der Stellung bei den verschiedenen Gliedern der Gesandtschaft ist vorzüglich charakterisiert. Der auf der rechten Seite ist der angesehenste, der ehrenhalber mitgeschickt wurde, aber blofs eine passive Rolle spielt, ein Greis mit blassem Antlitz. Der vordere ist der eigentliche Wortführer, der Diplomat von Natur, ein Mann in mittleren Jahren mit markigem, sauertöpfischem Gesicht, aber mit einem Zug echter Bauernschlauheit um den unrasierten Mund. Unter dem dritten, jüngsten, der nur zum Teil gesehen wird, scheint sich Holbein einen Mann gedacht zu haben, den Energie und Thatkraft zur Sendung empfohlen haben, und der zu kleineren Aufträgen verwendet zu werden pflegte. Die beiden zuletzt genannten haben stark gebräunte Gesichter. Alle machen ein enttäuschtes Gesicht, da sie von dem Römer heimgeschickt werden.

Die Kleider sind fast ganz überschmiert, doch erkennt man noch die Vorliebe für leuchtende Farben und ahnt auch, wie Holbein sie harmonisch zu gruppieren wusste. Der vorderste trug ein zinnoberrotes Gewand mit schwarzem Saum und goldgerändertem Halsausschnitt, der Alte einen blauen Rock und pelzverbrämten Mantel aus weifsem Brokatstoff, dazu eine goldgestickte Fuggermütze und verschiedene goldene Ketten, die zu dem Blau des Rockes vorzüglich kontrastierten.

Auf dem zugehörigen Hintergrund ist die Luft, soweit sie nicht übermalt ist, nunmehr ganz weifs oder vielmehr infolge des Firnisses hellbraun, ein Berg grün. Es war dies ursprünglich das bekannte Bergblau der deutschen Maler, das auch an dem Bruchstück der Luzerner Façade grün geworden ist.

Wie in allen Holbeinschen Tafelgemälden ist auch hier im Wandbild der Glanz des Goldschmuckes mit echtem Blattgold gemalt, und da dies die unvergänglichste Farbe ist, so zeigen denn auch die Goldspuren, die noch heute aus den gebräunten Bruchstücken hervorleuchten, den sicheren, genialen Strich des Meisters am schönsten und unverkennbarsten.

Vor diesem Rest erhält man erst einen Begriff, mit welcher Sorgfalt Holbein in diesem Saal jede einzelne Figur charakterisiert hat. So stümperhaft noch hie und da gröfsere Gruppen komponiert sind, so war Holbein eben doch schon der grofse Porträtmaler, der zwei Jahre vorher bereits das Prachtbild des Bonifacius Amerbach geschaffen hatte. Wir sehen auch die naive Freude an leuchtenden primären Farben, welche die deutsche Kunst bis ins dritte Jahrzehnt des XVI Jahrhunderts hinüberrettete. Neben der prunkvollen Ausstattung der architektonischen Prospekte durch die ornamentale Dekoration ging auch eine Sorgfalt in der Behandlung der Einzelheiten von Tracht und Schmuck einher; dies alles musste den Malereien eine festlich heitere Gesamtwirkung verleihen, die den düsteren Saal zu einem Prunkraum umschuf.

Den Fresken des Jahres 1530 fehlte jene liebevolle Sorgfalt für alles Einzelne; sie sind dafür mit weit mehr Überlegung komponiert und mit unendlich gröfserer Gewandtheit ausgeführt worden. Die Wand gegen das Haus zum Hasen, die »hintere Wand«, wie sie im XVI Jahrhundert bezeichnet wurde, 11 m lang, wurde durch den Zugbalken in zwei ungefähr gleich grofse Teile geteilt; links hatte die Darstellung der Geschichte von Saul und Samuel Platz, rechts befand sich die Geschichte Jerobeams, und an die Architektur dieses Bildes schloss sich links, also gegen die Mitte der ganzen Wand, eine Nische mit König Ezechias, so konnten die Gemälde der ganzen Wand wie ein grofses Stück erscheinen.

In der Mitte als Vorbild einer gottesfürchtigen Regierung einer der wenigen jüdischen Könige, die ganz den Beifall der alttestamentlichen Geschichtsschreibung erhalten haben: Ezechias (Hiskia), der den Bilderdienst in Juda abschaffte, eine Lobpreisung des Bildersturmes, der eben ein Jahr zuvor gewütet hatte.[1] Links und rechts davon die Beispiele zweier Könige, die nicht thaten, was dem Herrn wohlgefiel, und deshalb ihres Reiches ganz oder teilweise verlustig gingen. Der Spruch auf der Geschichte von Saul und Samuel bezieht sich auf die Abschaffung des Messopfers, die Geschichte Rehabeams ist wohl eine Anspielung auf die Abänderung der Verfassung im demokratischen Sinne, die, freilich nur für kurze Zeit, das Jahr zuvor mit der Reformation durchgeführt worden war. Es entspricht ganz der Anschauung jener Tage, wenn die Einführung einer gerechteren Regierungsform und die Abschaffung des katholischen Kultus auf eine Stufe gestellt werden.

Von den beiden Entwürfen ist der mit der Geschichte Sauls und Samuels bei weitem der grofsartigere und er scheint der endgültige Entwurf zu sein, während das Rehabeambild, wie es in der Skizze erhalten, bei der Ausführung noch eine wesentliche Umgestaltung erfahren hat; hier sind auch die Figuren fast um einen Kopf kleiner als bei Saul und Samuel.

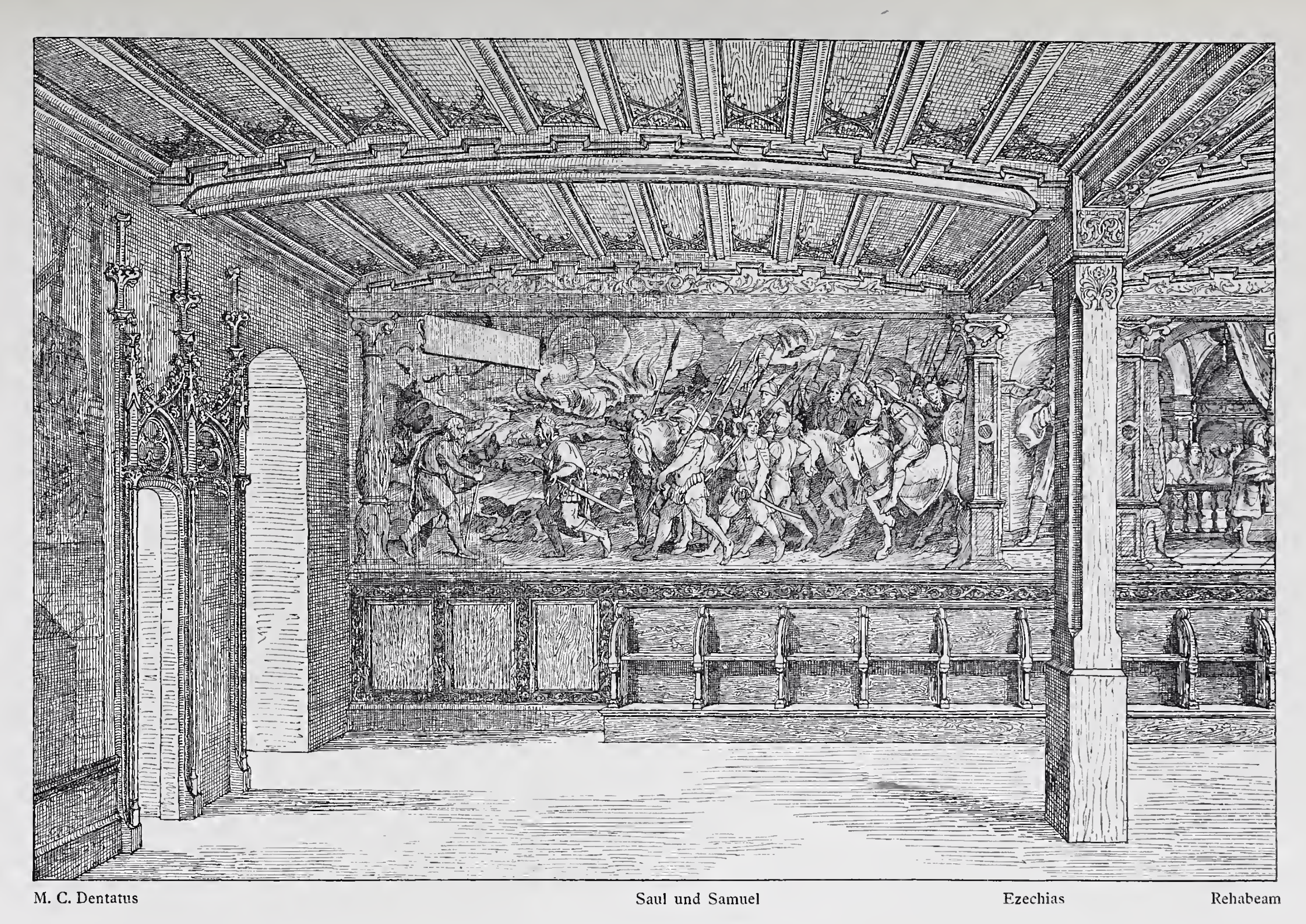
Immerhin lässt sich aus dem, was erhalten ist, erkennen, dass sich auch bei diesen letzten Schöpfungen, ähnlich wie an der gegenüberliegenden Schmalwand, das Schwergewicht der Massen wieder an die Mitte schloss. Die Gruppen lichten sich gegen die Saalecken und gestatten schliefslich eine freie Aussicht in die Tiefe. Beide Male ist aber gerade an dieser Stelle die Strafe angedeutet, die den Übelthäter erreichen sollte. Es entsteht dadurch innerhalb der einzelnen Kompositionen wieder ein ideales Gleichgewicht, während der Blick in die Tiefe in den Ecken den Eindruck der Enge nehmen sollte, ähnlich wie dies durch die Fernsichten auf der Langwand bezweckt war.

Bei diesen Arbeiten der Reifezeit sind dem Meister nicht mehr Architektur und Renaissance-Dekoration die Hauptsache, sondern die Menschen. Dies sieht man schon an einem kleinen Zuge. Früher hat Holbein in den Entwürfen schon die ornamentalen und figürlichen Füllungen in seinen Architekturen genau aufgezeichnet, jetzt giebt er blofs noch die allgemeine Gliederung. Was ihn interessiert, sind die Wirkungen, die durch lebhaft bewegte Figurengruppen hervorzubringen sind. In der Anordnung und selbst in der Stilisierung des Einzelnen spürt man die Nachwirkung seiner Arbeiten für die Lyoner Verleger, namentlich der Bilder zum alten Testament. Diese waren eine Schule für ihn gewesen zur einfachen, klaren und prägnanten Darstellung von Historien, aber alles ist, im zweiten Bilde wenigstens, ins grofsartige gesteigert; man merkt, dass Holbein sich recht wohl bewusst war, dass an eine Komposition, die eine grofse Wand bedeckte, andere Anforderungen gestellt werden, als an einen Holzschnitt kleinsten Formates.

Im Rehabeambild ist nach 1. Könige 12 dargestellt, wie Israel vom Haus David abfiel. Mit grofsem Scharfsinn hat Holbein die vier Handlungen in dieser Erzählung zu einem Gesamtbild zusammengefasst, in dem sich die verschiedenen Vorgänge ganz nach ihrer Bedeutung zwanglos gruppieren. In einer grofsen Halle mit Kreuzgewölbe und Rundfenstern nach lombardischer Sitte[2]) sitzen links die alten, rechts die jungen Be-

[1]) Die Ausführungen von Dr. G. Leithäuser, »Hans Holbein der Jüngere in seinem Verhältnisse zum Humanismus«, sind in diesem Punkte ganz verfehlt.

[2]) Z. B. wie in Santa Maria Maggiore in Mailand.



M. C. Dentatus — Saul und Samuel — Ezechias — Rehabeam

Hans Holbein der Jüngere.
Rekonstruktion der Wandgemälde im Grofsratsaale.
Linke Hälfte der Schmalwand gegen das Haus zum Hasen.

rater des Königs. Vor dieser Halle steht ein Thron, von dem aus der König dem Volke, nach vorn gewandt, seinen Bescheid giebt. Er streckt den Leuten den kleinen Finger seiner Linken entgegen, der stärker sein soll als des Vaters Lenden, und weist mit der Rechten nach einem Pagen, der die beiden Züchtigungsmittel hält, eine Peitsche und — infolge eines komischen Missverständnisses — einen wirklichen Skorpion statt einer Peitsche mit Widerhaken. An Stelle des Volkes erscheinen (wie beim Charondasbild) die Volksvertreter, die Abgesandten der zwölf Stämme. Einige von ihnen wenden sich schon zum Gehen, die meisten aber stehen noch vor dem Throne, so dass man fast alle Vordergrundfiguren von hinten sieht. Rechts erkennt man dann in ferner Landschaft die Folgen dieses Übermutes, die Krönung des Jerobeam. Auf dem Entwurf ist diese Scene nicht genau zu erkennen, im ausgeführten Fresko waren die Figuren hier immerhin noch 0,3 m hoch und befanden sich nur wenig oberhalb der Kopfhöhe des Beschauers. Die Komposition war ganz symmetrisch aufgebaut, immer mit dem Vorbehalt, dass die schwereren, Raum abschliefsenden Massen sich gegen die Saalmitte zu befanden. Rehabeam befand sich in der Mitte der Saalhälfte; zu beiden Seiten der Einblick in die beratende Versammlung, zu äufserst links und rechts entsprachen sich die Nische mit Ezechias und die Landschaft. Es scheint, dass so, wie der Entwurf die Darstellung geplant hat, die Scene genau in fünf, etwas über 1 m breite Teile zerfiel. Aus den erhaltenen Bruchstücken sieht man nun aber, dass bei der Ausführung eine Reihe von Veränderungen vor sich gegangen sind. Die Berater sah man, wie auf dem Entwurfe, hinter dem König, wenn auch etwas näher; dagegen war die Anordnung der Vordergrundfiguren ganz verschieden. Links standen die aufbegehrenden Vertreter der zwölf Stämme, von der Seite, nicht von hinten gesehen; vielleicht war es auch eine gröfsere Volksmenge, die hinter der Nische des Ezechias hervorzukommen schien. Der König befand sich rechts und redete gegen links hin. Die Anordnung war also friesartig, und es entsprach somit dieses Bild in der Ausführung der Darstellung nebenan.

Es lassen sich nämlich die fünf erhaltenen Bruchstücke zwanglos im Rehabeambild unterbringen, obwohl keiner der einzelnen Köpfe in dem Entwurfe wiederkehrt. Von dem Gemälde nebenan ist wohl darum nichts erhalten, weil sich davor seit 1802 eine Kammer befand, in der dann die Wand nicht geschont wurde. Auf den Bruchstücken sieht man erstens den Kopf eines wütenden Königs im Profil nach links, zweitens eine ebenfalls nach links gerichtete Hand mit dem ausgestreckten kleinen Finger, diesmal die rechte; darunter der Oberteil einiger Köpfe aus dem Mittelgrund. Ferner drei fast lebensgrofse Köpfe aufrührerischer Israeliten im Profil nach rechts; endlich zwei Bruchstücke von Figurenreihen, das eine Mal zwei Köpfe, das andere Mal drei Jünglinge, bis zur Brust gesehen. Es müssen die Berater des Königs gewesen sein.

Diese Bruchstücke zeigen jenen Stil, den man sonst fast nur aus den Porträtstudien des zweiten englischen Aufenthaltes kennt, den Stil, der bei Holbein dem Jüngeren allein vorkommt und wie nichts anderes für ihn charakteristisch ist: jene unerhörte Konzentration der Charakterisierung auf wenige Hauptlinien und jene Sicherheit der Hand, die andere blofs besitzen, wenn sie mit Lineal oder Zirkel arbeiten.

Da in unseren Wandresten die Farbe zum Teil abgefallen ist, so sieht man, wie mit einfachen dicken Linien die Silhouette und das Auge hingesetzt ist. Ein Ton, der heute ein fast neutrales Dunkelgrau geworden ist, aber noch wie hingehaucht aussieht, modelliert den Kopf; ein zweiter Ton scheidet Haarmassen von Karnat, und in das Braun oder Gelb der Haare sind dann nur wenige helle und dunkele Streifen hineinge-

setzt, die die nötige Illusion auf die Ferne erzielen. Natürlich ging mit der Vereinfachung der Charakterisierung in den Gesichtern auch eine einfachere breitere Darstellung der Gewandung Hand in Hand. Die naive Freude an der Pracht der Gewänder hat gewiss bei Holbein in späteren Jahren abgenommen. Von den Farben der Kleider kann man aber auf den Bruchstücken nur sehr wenig mehr sehen; erhalten sind nur einige einfache glatte Lokaltöne, rotbraun und blaugrün. Daraus lässt sich natürlich keine Bestätigung für das Gesagte herleiten.

Der Entwurf zu dem anderen Historienbilde wirkt schon als Ganzes weit grandioser, und es finden sich auch im einzelnen hier viel mehr packende menschliche Züge. Es scheint, dass der Auftrag, die Geschichte von Saul und Samuel zu malen, dem Künstler die Veranlassung war zu einer seiner grofsartigsten Schöpfungen. Dargestellt ist, wie nach 1. Samuel 15 der Prophet dem König entgegentritt und ihn verflucht, weil die geschlagenen Amalekiter nicht völlig mit ihrem Vieh waren ausgerottet worden.

Holbein benutzt nun diese Geschichte, einen prächtigen Zug von Reitern und Fufsvolk in antiker Rüstung darzustellen. Es kommt derselbe von rechts hinter der Nische des Ezechias hervor und zieht sich nach links. Dort aber am Bildrand steht der Prophet, ein zäher Greis im Bettlergewand, auf den Stock gestützt, und bringt den Zug zum Halten. Strafend zeigt er in den Hintergrund, wo man die verschonten Herden erblickt. Der König ist abgesprungen, ein Diener hält sein Pferd, und er eilt voraus um sich zu entschuldigen. Wie öfters bei Holbein, selbst beim Heiland der Welt, ist auch hier beim ungehorsamen Judenkönig Typus und Geberde durchaus semitisch; aber es ist ein hochgewachsener, kraftvoller Krieger, der sich hier demütigt; kein gewöhnlicher Schnorrer aus einem benachbarten Judendorfe konnte als Modell für ihn gedient haben. Bei der Leibwache und dem berittenen Gefolge sieht man dann den Widerschein der Strafpredigt: das Erschrecken, das Trauern um den König, das eifrige Hinüberhorchen. Besonders schön ist der zweite Krieger zu Fufs, der im Vordergrund mit der Hellebarde: er ist der treueste Geleitsmann seines Herrn, ein bejahrter Held, der hier mit Gram das Unglück ansieht, das über das Königshaus heranbricht. Weiter hinten dann, halb ohnmächtig, zu Pferde der Amalekiterkönig, ein Greis mit jenen tiefen Augenhöhlen, die entsetzliche Erlebnisse oder schwere Krankheiten hervorbringen, neben ihm zwei vornehme israelitische Krieger, die ihm zuflüstern, dass es ihm nun ans Leben gehe. Und endlich am Bildrand nachdrängende Scharen von Reisigen. Für den Kriegerzug bilden aufsteigende Feuersäulen und Rauchwolken und eine Landschaft, wo man das Mafs der kriegerischen Greuel sieht, das dem Propheten nicht genug war, einen stimmungsvollen Hintergrund, überall brennende Burgen und brennende Häuser und davor die Herden, die aus den zerstörten Orten weggetrieben werden. Diese Scenen sind bei aller Flüchtigkeit so packend geschildert, dass man glaubt, der Schöpfer des Bildes hätte selbst einmal etwas ähnliches von den sicheren Mauern Basels aus gesehen.

Das ganze Bild enthielt weit mehr als eine blofse Veranschaulichung des Textes. Holbein steht schon auf einem ganz anderen Standpunkt als der Erzähler der Geschichte und als die Besteller. Diese billigten natürlich die grausame Konsequenz des Propheten und konnten auch in den blutigsten Greueln den Gehorsam gegen Gott erblicken. Holbein scheint Mitleid mit dem unglücklichen König gehabt zu haben, dessen Verbrechen war, dass er den Gegner verschonte. Jedenfalls hat er die Tragödie mit einer Reihe von feinen, fast rührenden Zügen bereichert. Vollends ist der prachtvolle Reiterzug mit dem stimmungsvollen Hintergrunde, dieser so überaus

wirkungsvolle Abschluss des Saales, eine Schöpfung, die nicht aus dem Texte konstruiert ist; dies ist eine jener Vorstellungen, die angesichts grofser Aufgaben blitzartig in der Phantasie echter Künstler aufzuleuchten pflegen.

Holbeins frühere Wandbilder waren das Resultat äufserster Kraftanstrengung gewesen; nur so hatte er es wagen können, für einen Teil der Arbeit den ganzen Lohn zu beanspruchen. In der That waren die Jahre 1521 und 1522 der entscheidende Wendepunkt für seine Entwickelung. Es lässt sich dies sowohl aus der Reihe von Altarbildern sehen, die er bis 1526 noch in Basel gemalt hat, als auch aus den Holzschnitten, die zu vielen Hunderten erhalten sind. In jenen Jahren vollzieht sich bei ihm nichts geringeres als der Bruch mit der Richtung, die während der zwei ersten Jahrzehnte des XVI Jahrhunderts in Deutschland geherrscht hat. Er verzichtet in seinen Bildern von da an immer mehr auf den malerischen Reiz der Umgebung, der Landschaft und der Architektur, die uns an den Gemälden des jungen Dürer in gleicher Weise, wie an denen von Grünewald, an denen Altdorfers, wie an denen Burgkmairs so fesselt. Die menschliche Figur wird ihm nun immer mehr Hauptsache, es verschwinden damit auch die auffälligen Verzeichnungen. Die Architektur wird eleganter, glatter, strebt der Hochrenaissance zu, und diese Entwickelung führte ihn in wenigen Jahren zu einer Leistung, wie die Madonna des Bürgermeisters Meyer, die ja lange Zeit wie eine völlig rätselhafte Erscheinung in der deutschen Kunst betrachtet wurde.

Was die zweite Arbeit bei Holbein gewirkt hat, lässt sich nicht mit derselben Sicherheit konstatieren wie bei der ersten. Denn aus den Jahren 1528—32 sind uns nicht, wie aus dem früheren (zweiten) Aufenthalt in Basel, Jahr für Jahr, ja Monat für Monat, Spuren seiner Thätigkeit erhalten. Allein es lässt sich so viel nicht verkennen, dass er als ein anderer nach England wieder zurückgekehrt ist. Die Porträtstudien des zweiten Aufenthalts in England sind ganz anders gezeichnet als die des ersten. Früher legt er die Köpfe gern in breiten Licht- und Schattenmassen an; es scheint, dass er meist mit Kohle gezeichnet hat. Später erst beginnt dann die scharfe stenographische Charakterisierung in wenigen Hauptlinien. Ferner sind dann bei den Gemälden die Köpfe besser in den Raum komponiert. Während des ersten Aufenthaltes war Holbein hierin noch sehr sorglos, fast immer dieselbe Dreiviertelsansicht, ohne dass der Bewegungseindruck, den man durch das schiefe Hinausschauen erhält, durch irgend etwas aufgehoben wäre. Auf dem Dresdener Bilde aus dieser Zeit scheut er sich nicht einmal, die Parallele zweier in dieser Dreiviertelsansicht gesehenen Figuren anzubringen. Die Meisterleistungen in der Anordnung stammen alle aus dem zweiten englischen Aufenthalt.

Sehe ich recht, so war für Holbein so gut wie für Raphael die hohe Schule der Porträtkunst die monumentale Historienmalerei.

STUDIEN ZU MICHELAGNIOLO

VON CARL FREY

II.

(Schluss.)

1522. *el di che ſi ua a la ſtacione a Roma, l' otaua di paſqua di reſurecione* (*d. h. 27. April*). Giovanni da Udine aus Venedig an Michelagniolo in Florenz: Charissimo mio patrone et magior onorando Michael Angielo: queſta ſi è per aduiſarui, chome io ſon agunto a ſaluamento, Dio gratia, in Venetia et o ſatiſfato al debito mio chon li amizi uoſtri circha quelo che io ue parlai a la partita mia, et molto piu m' è achaſchato a bon propoſito chon el principale, ch' è grande amicho uoſtro e dela uirtu uoſtra, deſideroſo, ſe poſibile ſuſe, che qualche memoria ne reſtaſe in Venecia di uoi, chome ne reſtera in altri lochi. Chon miſer Steſano Stirio zoe Albaneſe, ſuiſerato amicho uoſtro, n' o biſognia dire l' amore che lui ue porta et la eficione (*affezione*); e quando io li diſe auerui ſentito dire, che uoi eri deſideroſo di uenir a ſtar qualche di a Venecia a piacer uoſtro, lui me riſpoſe: Dio el uoleſe, e forse che li piaceria la ſtancia piu che a Fiorenzia. E perche lui non ſta piu chon el figliolo, el ſta chon el padre e a magiore chondicione che non aueua prima, ſiche uoi ſete amato dal figliolo grandemente e chollo padre auete boni amici, che io ſo, ſiche ſe uoi non uirete (*sic*), io me dubito, che uno di ue manderano el ſpirito ſanto in qualche modo o uia ad atentarui; deſideroſi di ſar certe opere che a me ne ano parlato. Dele quale (*sic*) io non mi ſtendo per non ui dar tropa materia, e perche, piacendo a Dio, io di cuorto intendendo la uinuta del Papa, ſpero di alongarmi di qua io, ſe le ſtrade ſerano ſechure; et piu a pieno raſoneremo inſieme, et refirero. E ſe altramente ſera (*sarà*), io ue chonforto a uenire de qua, perche uoi ſete deſiderato et chogniosuto (*conosciuto*) piu che qua. Non altro, valete, Dio di mal ui ghuardi.

Le noue, che ſi dice in Venecia per certe de li chanpi, ſi è, che (*ch' e*) Sguizeri ſono riſermati perfina (*sic*) a megio (*mezzo*) magio chon Franceſi, et li lancichinelle ſi ſono partiti dal ſignior Proſpero Cholona, et el marcheſe di Mantoua è partito di Pauia; e Milaneſi non anno uoluto, che el ſignior Proſpero ſi torni in Milano. Altro non ſi dice per choſa certa per adeſo. A uoi me arichomando et pregoui, me richomandati, achaſchandoui, a moſignior R.^{mo} de Medici et al Piloto anchora etc. (*AB. XI. 739*). Auf der Rückseite dieses interessanten Schreibens das Gedicht Michelagniolo's: Mille rimedi inuan (?) l' anima tenta (Nr. XIV meiner Ausgabe). **51.**

— Undatiert. Brief Michelagniolo's an Fattucci; beide in Florenz (*Mil. p. 419*). **52.**

— *29. August.* Hadrian VI zieht in Rom ein. **53.**

— *Vor dem 18. November* (?). Die Erben des Kardinals Aginense haben sich beim Papste über Michelagniolo beschwert; sie wollen, falls er nicht arbeite, ihn auf Herausgabe der empfangenen Gelder nebst Zinsen verklagen (*Mil. 421*). Auf Michelagniolo's Ansuchen beginnen dessen Freunde in Rom zu vermitteln (cf. die folgenden Regesten und Briefe). **54.**

1522. *18. November.* Jacopo Salviati aus Rom an Michelagniolo in Florenz: .... Penso, che ser Giouanfrancesco (*Fattucci*) ti hara raguagliato particularmente del ragionamento, che io ho hauuto con messer Hyeronimo da Urbino, procuratore dell' eredi d' Aginensis, sopra e casj tua per conto della sepultura di papa Julio, e quello che noj siamo rimasti insieme; e luj ha promesso di fare, e pero per questo non mi extendero altrimentj in piu particularj, rimettendomj allo scriuere, che ne hara fatto ser Giouanfranc.º Ma ben ti ho affar intender, che io non fono mai per mancar di tuttj quellj offitij et opere che potro etc. ..... Questo messer Hyeronimo uuole far scriuer per la conclusione e fermeza di tale accordo; e le lettere ti si manderanno presto, perche ser Giouanfrancesco, come diligente et amoreuole, non mancha d' ongnj sollecitudine per hauerle. Ma la indifpositione del prefato messer Hyeronimo infieme con qualche altro piccolo impedimento, che non è per durar piu, non ha lasciato dar perfectione a questa cosa etc. .... questa cosa f' acconcj et si assettj nel modo che tu mostri defiderar. ... Attendi pure a star sano e al lauorare, che al resto non bisogna dubitar etc. (*AB. XI. 682*). Fattucci's Brief ist leider verloren. **55.**

1523. *c. 17. April.* Anerbietungen, die Kardinal Giulio durch Fattucci Michelagniolo in betreff der Medicigräber (und auch schon der Libreria?) gemacht, werden von diesem unter Hinweis auf seine Verpflichtungen den Erben Giulio's gegenüber abgewiesen; es sei denn, der Kardinal vollständige Befreiung von allen Verbindlichkeiten bewirke (Mil. 421). **56.**

— *25. November.* Kardinal Medici zum Papst erwählt (Mil. 423). Wiederaufnahme der Unterhandlungen in Rom, wohin Michelagniolo Anfang Dezember (ca. 10/11 Dezember) berufen oder aus eigenem Antriebe hingegangen zu sein scheint. Definitive Abmachung in betreff der Grabmäler wie auch der Libreria (Reg. 60) und Versprechen des Papstes, die Angelegenheit des Juliusdenkmales mit den Erben zu regeln. Kontrakte fehlen aber. **57.**

— *12. Dezember.* Piero Gondi in Florenz an Michelagniolo in Rom: .... In questo mezzo credo, harete fatto col papa qualche buona conuentione, che Idio il uoglia, faccendo nulla di buono. Haro piacere assai di intendere da uoj qual chofa, innanzi torniate, e fopra tucto infegnatevj di fpedirvj e di tornare prefto. El Piloto f' è marauiglato, che voi vi partiffi fanza dirli nulla, e diffemj, che fe io vi fcriueuo, io vi diceffi per fua parte, che vorrebbe lo raccomandaffi al papa; il che fia rimeffo in uoj di farlo etc. (*AB. VIII. 368*). — Bald darauf muss Michelagniolo nach Florenz zurückgekehrt sein. **58.**

— *22. Dezember.* Fattucci in Rom an Michelagniolo in Florenz: Dipoi ui partifti, trouai il Palauifino, et fumo a molti ragionamenti; et mi diffe, l' arciuefcouo di Vignione era di uolonta, che la fepultura fi finiffe, maximo auendo uoi auto la maggiore parte de danari. A quefto gli rifpofi, non la intendeua bene: che per conto della fepultura n' aueui auto la minore, et che e non fapeuono, come le cofe paffauano, et come auete fpefo piu danari pel conto della fepultura che uoi non auete auti, et di cofa uoi faceffi maj per Julio non fera mai faldi e conti, et dipoi la morte d' Aginenfis non era futo neffuno che aueffi moftro fe non parole, et come uoi non aueui mai mancato di lauorare, et puoffene uedere gli effetti; et cominciando alla prima fepultura, andafti a cauare e marmi, doue metefti tenpo affaj. Di poj ui meffe a dipignere, et e marmi andarono male, et della capella fenpre diffe el papa: contentare Michelagniolo; et tutti e danari gli faceua dare per foperimento di detta pittura ne furo(*n*) meffi affai a conto di detta fepoltura. Di poi lo meno a Bolognia, doue ftette dua anni affare quella opera, et non ebbe tanti danari quanto fpefe in falarij di garzoni et in uiuere; e tutto fece fotto le parole del papa, et molte altre cofe; che quando fi faldi Michelagniolo per conto d' effa fepultura, ara in mano manco danari che uoi non penfate.

Et per tanto amme parrebbe, uoi ui meteffi in fantafia tutte le cofe che uoi facefti maj per lui fino dal principio, e tutto quello auete auto, et del principio andafti a Carrara et della capella et dell' opera di Bolognia; perche al faldare conneffo (*con effo*) loro ci fara tanti fauori apreffo la uerita, che ui reftera in mano tanto poco che non ci

ſara chi uoglia ſpendere. Che a me uol ricordare, uoi mi diceſti della capella, non ci era contratto neſſuno, et lui ui dette aſſaj danari in dono, et loro ue gli anno meſſi a conto della ſepultura; de tutto ſi potra rimettere a giudicio et uedere quello che merita l' opere che uoi auete ſatte et quello che uoi auete auto; et quel tanto ui reſtera in mano ſi potra ſare una ſepultura ſecondo il danaio. Et tutto con diligentia ui ricordiate et ſcriuete a Pietro (*Gondi*) l' opere auete ſatte et quello auete auto ...... et mandate colla copia del contratto inſieme; datelo allo Spino, che le mandera con diligentia.

Apreſſo ui ricordo, penſiate alla gran liberta, dataui da uno papa quale è queſto, di poſſer ſare tanto quanto a uoi pare .... Queſta lettera io l' o copiata da Lionardo, acio la legiate meglio etc. ... (*AB. VIII. 234*). Also auf Fattucci's Eingebung ist jenes berühmte Schreiben Michelagniolo's über seine Angelegenheiten und sein Verhältnis mit Giulio II erfolgt, von dem zwei Konzepte (*Mil. 426. 429*) erhalten sind. Dasselbe wird Ende Dezember (etwa den 28. Dezember) 1523 verfasst sein und ist in dem Charakter des vorliegenden gehalten, nur genauer und unter Vermeidung der Irrtümer, die bei Fattucci allerdings erklärlich sind. **59.**

1523. *30. Dezember.* Derselbe an Michelagniolo: In queſto punto o riceuta la uoſtra inſieme col contratto, laquale ſubito la lexſi a messer Jacopo (*Salviati*), che uenne molto al proposito per le parole m' aueua detto ieri; ilquale mi ricerco con grande iſtantia di uolere ſapere, quanto fuſſi la uolonta uoſtra, et di quello ui contentareſti auere di prouiſione; al quale io riſpoſi nonne ſapere niente. Pregoui, ſiate contento di non ui auilire et di auiſarmi di quanto ui conteteresti (*sic*), perche messer Jacopo deſidera al tutto contentari (*contentarvi*), per quello che io ne poſſo ritrarre. Vorebbe ſapere, quello auete auto dal papa per conto (*del*)la ſepultura di Julio, cioe da Bernardo Bini o da altri da dì 3 di luglio 1516 infino a ora; et ancora uorrej ſapere, quanti marmi ui tolſe messer Agoſtino Ghigi, et quello ualeuano, per ſarcelli pagare a ogni modo.

Ancora ragionamo circa alla prouiſione, che e ſarebbe meglio, che la S.ta di N. S. ui deſſi una penſione in ſu qualche beneficio, a cauſa che ſella (*ſe la*) S.ta di N. S. ſi moriſſi, che Idio cene guardi, che la prouiſione mancherebbe et ala penſione no, et ſareſti obbrigato durante la uita uoſtra ſenpre a ſeguitare l' opera. Moſtro auerlo caro, dicendo: e danari della chieſa ſi ſpendono in chieſa; pertanto ſtate di buona uoglia ..... Ancora o moſtro a messer Jacopo il diſegnio della libreria di S. Lorenzo, ilquale mi diſſe, ne parlerebbe a N.S. Aſpettero la riſpoſta etc. etc. (*AB. VIII. 235*). **60.**

1524. (st. c.) *1. Januar.* Andrea del Sansovino aus Loreto an Michelagniolo in Florenz: .... Queſta per dirui, eſendo io a Roma, come uoi ſapete, la ſera di paſchua a ore 2 di notte parlaj col papa aſſai di lungo de le ſabriche da Loreto. Di poi ſi parlo dele opere che uoi auete a ſare per Sua S.ta in Fiorenza. Io gli diſi, che io u' aueuo parlato, che el diſiderio mio era de ripatriarmi, et che quando a uoi ſuſſe accetto el mio ſeruire in dette opere, io ſeruirei uolentieri ſedelmente attutte le coſe uoi mi comandaſe; et queſto è perche io ſempre ue o amato. A queſte parole Sua S.ta mi diſe, che uoi gli auete parlato bene di me, et diſe, che n' arebbe piacere aſſai, che io me conueniſe con eſo uoi a tale coſa, et ancora diſe, uelo ſara a ſapere, et ancora Sua S.ta mi poſe, io uene iſcriueſe; e coſi io uelo ſcriuo in queſta la uoglia mia. Apreſo, caro mio Micelagnolo, uoi ſapete et conoſcete la mia ſufizienza, et quanto io uaglio, et coſi io me oſero etc. ... (*AB. IX. 559*). **61.**

— (st. c.) *2. Januar.* Fattucci in Rom an Michelagniolo in Florenz: .... Stamani messer Jacopo eſſendo illetto (*in l.*), mi domando, ſe uoi aueui ueduto oſſato (*o ſ.*) il diſegnio della libreria di S. L.°; al quale riſpoſi, che nollo ſapeuo. Diſſemi, che uoi uelo faceſſi moſtrare a Stefano (*di Tommaſo*), e che uoleua, che e fuſſi di uoſtra mano; et io diſſi, che Stefano era uoſtro amiciſſimo, et che e non ſarebbe niente ſenza uoi: Per tanto ſarete ſare uno altro diſegnio et fate, ſia le miſure a tutte a dua le librerie, cioe alla latina et alla grecha, perche queſto diſegnio che io ho non u' è la lungeza della grecha; et abbiate cura, che all' entrata della libreria pare che u' abbia a eſſere (*un*) poco lume. Mandatelo quanto piu preſto potete.

La S.ta di N. S. gli piace aſſai di darui una penſione di quanto piacera a uoi, ma dice, biſognia che uoi ui diſpogniate a non tore moglie et ancora pigliare gli ordini minori, come anno di molti uomini da bene, che io conoſco. Et perche la penſione non ſi puo dare coſi ora, uogliono, che uoi abbiate una prouiſione, che uoi ui contentiate; et auiſate amme quello deſiderate et laſciate ſare amme etc.

Per l' autra (*l' altra*) mi reſta a dirui, ſe io non uelo diſſi, come il papa dimando a maeſtro Andrea (*Sansouino*), ſe e ſi degnierebbe di lauorare con uoi ſecondo e uoſtri diſegni. Lui riſpoſe, che era contentiſſimo ... et lodouui assaj.

Ho ditto a messer Jacopo, che se la S.ta di N. S. u' afetta, in modo che poſſiate uiuere, che uoi non ſiate per abandonare mai l' opera, inſino che uiuerete etc. ... (*AB. VIII. 236*). Der Brief mag etwa am 8. Januar in Florenz angelangt sein. Michelagniolo antwortet darauf sofort (*Mil. p. 431*). **62.**

1524. 7./12. *Januar.* Beginn der Arbeit an den Modellen für die Grabdenkmäler in S. Lorenzo (*Mil. p. 560. 583*). **63.**

— 9. *Januar.* Lionardo Sellajo in Rom an Michelagniolo in Florenz: .... queſta per diruj, chome ſarebe bene, ſendo Steſano a Charara, ſaceſe d' auere una ſede da qvello da Charara che dette e uoſtrj marmj a Ghiſj, di quanto ualeuono, e choſj cegli ſaremo paghare. .... Atendete chon ognj ſolecitudjne all' opera et ſate tanta jnpreſa d' uomjnj quanto poſete per ſare preſto, e chome vj dice el prete (*Fattucci*), mandare ſenpre diſegnj dj quello ſi ſaca (*faccia*) per chontentare el papa. E ſapiate, che e penſono a uoj, e uedretelo e in brieue tenpo, che ſaremo chrepare chi c' a ucelatj; e baſti ...... (*AB. IX. 444*). **64.**

— 13. *Januar.* Fattucci an Michelagniolo (*AB. VIII. 237* bei Gotti I. 157). Hinzuzufügen sind noch die Schlusssätze: .... Farete comperare uno libro et ſatelo tenere al uoſtro garzone o a Steſano miniatore, acioche le coſe uadino per ordine (*enthalten in den Ricordi Mil. p. 584 ff.*). Riſpondete con qualche ringatiamento (*sic*) a messer Jacopo, moſtrando d' auere la nuoua dallo Spina innanzi a me. — Nach Fattucci's Vorschlag verfuhr Michelagniolo. **65.**

— 18. *Januar.* Derselbe an Michelagniolo: .... per ſare riſpoſta alla uoſtra de 16, per la quale ringratiate a messer Jacopo et me. Detti la uostra a messer Jacopo, laquale uolle che io gli leggeſſi; n' ebbe piacere aſſaj et diſſe ..... che atendiate al lauorare, et non guardate annulla; et ſe auete penſato ancora allo hornamento della cupola per ſare di ſtucho, ſiate contento di ſarle ritarle (*sic*) a Steſano, come gli o ſcritto, et mandatele. Ancora ſe ſaceſſi a mio modo, uorrei, che ſaceſſi tenere a Giſmondo il libro de conti, et dargli un poco di ſalario, come pareſſi auuoi. Per ancora delle coſe di Julio non ſ' è cominciato, perche messer Jacopo è ſtato molto ocupato; pure credo, che al nome de Dio cominciereno domani o l' altro (*domani*) etc. .... Togliete de garzoni aſſai, et ſate loro buon ſalari, acioche ſiate ſeruito preſto et bene in queſte figure di terra per cauarne preſto le mane; et togliete una caſa a pigione intorno a ſanto Lorenzo et ſatela pagare allo Spina etc. ... (*AB. VIII. 238*). **66.**

— 18. *Januar.* Jac. Salviati in Rom an Michelagniolo in Florenz: .... Ser Giouanfrancesco m' a lecto una tua lettera, laquale mi ha dato grand.mo piacere, uedendo e conoſcendo per quella, quanto se' deſideroso di dare principio ad mectere mano di lauorare, delche ti comforto e priego quanto dire ſi poſsa, accioche per experientia si conoscha, che chi ci uuole male dice le bugie .... desidero, che e (*el*) ringratiarmi tuo e l' offerirmi si riſolua l' altre cerimonie con meco: sono ſuperflue, perche le uirtu tua meritono molto maggior cosa che sino a qui non ſ' è facto. .... Pero non penſare ad altro che a lauorar etc. (*AB. XI. 683*). Mit fast denselben Worten schreibt Lionardo Sellajo am 20. Januar 1524 (*AB. IX. 445*). **67.**

— 30. *Januar.* Fattucci an Michelagniolo: .... queſta per ſare riſpoſta a una uoſtra de di 21 di gennaio et conneſſa la pianta di S.o Lorenzo, laquale iarſera ſi moſtro al N. S., ilquale ſi diriza affare quella che è uolta a mezodi; et perche ui da (*de'* ?) qua ſtare quattro camere, uorrebbe, che uoi ſaceſſi ſare a Steſano di nuouo la pianta di ſotto,

et fegniaffiui tutte le camere che ui fono, perche non fi ricorda, quante chamere u' è; che fecondo quefta pare, che e non ui fia piu che quatro chamere, perche non uorrebbe gaftare (*sic*) quelle difotto come quelle di fopra per conto de fondamenti. Et quefto fi è uno certo andito, che è fra il muro della libreria et le chamere, dubita, che e non uenga quello medefimo a quelle di fotto; et potendofi fare, che quelle di fotto non fi guaftino, gli pare il meglio luogo che ui fia. E defiderrebbe, che ella fuffi in uolta di fopra come difotto, per conto del fuoco che potrebbe uenire da tetti; che bifognierebe che le mura fuffino uolto fufficiente. Et meteteui quante fineftre ui ua. Per tanto mandate la pianta di fotto con quella di fopra. Et N. S. mi diffe iarfera, che uorebe, che uoi fpendeffi almaco (*sic*) tre milia ducati l' anno, acio fi fpedeffino piu prefto. Et oggi per difgratia di Miniato, ilquale fu giouedi dal caftellano caffo per auere detto male de Medici (come fapete, che Lionardo dell' Oca, uoftro compare, andaua dicendo), per difperato il detto Miniato gli cacio uno pugniale nel petto, et mori fubito et fu portato in Santo Celfo. Et in caftello fi truoua prigione il figniore Gentile et Oratio Baglioni, fuo nipote; Idio gli aiuti; non fi dice, perche etc. .... Il papa mi diffe di fua bocha, che arebbe caro, quando uolete fare niente di nuouo come le porticuole o ne quadri della cupola, di uedere et di fapere quello difegniate di fare et diffe, perche uoi non perdeffi tenpo, che uoi gli faceffi fare a Stefano o a chi uoi uolete etc. .... (*AB. VIII. 239*). **68.**

1524. (st. c.) *9. Februar.* Derselbe an Michelagniolo: .... per quefta ui rimando il tabernaculo, la porta et lo fchizo della uolta, equali piaciano affai a N. S. Togliete fcarpellini et comincate affare. Ancora uorrei fapere, quanto fono grandi e primi quadri della uolta, et quanti (*sic*) fono per filo, et quanti fili fono. Hora per tornare alla libreria pare a N. S., che e fi guafti di fopra fetti camere, et di fotto fena (*se n' ha*) circa altre fette, et per quefto no gli piace. Vorebbe, che uoi faceffi intendere da Stefano o a chi ui pareffi di quella liberia che ua in fula piaza e inuerfo il borgo fanto Lorenzo, et uedeffi per l' apunto quello che c' auano e preti o altri di pigione di quelle bottege et chafe, che farebbe a piglare per la liberia, et quante bottege u' andrebbono fotto per rifare e preti del danno loro. Ancora uorrebbe fapere la fpefa del tutto il piu che fuffi poffibile; et mandatici l' apunto, di quante chamere farebbe a guaftare, perche infatti in quella altra (*scil. pianta*) fi rouina mezo il conuento etc. ... Per la utra mia ui mandai la ricetta degli ftuchi, et quando ne uoleffi fapere piu l' apunto, fateui legere Vitrurio (*sic*), che ne tratta degli ftuchi ouero incollati, et da Vitrurio gli a tratti maeftro Giouanni da Udine etc. ... (*AB. VIII. 240*). **69.**

— *18. Februar.* Derselbe an Michelagniolo: .... Per l' ultima mia ui mandai la libreria: credo, l' arete auta. Quando aret(*e*) fatto il bifognio, la mandate colla fpefa delle bottege, cafe, camere che f' abino a guaftare fotto et fopra et con tutta la fpefa il piu uero fi puo. Ancora u' auifo, come il Figiouanni a fcritto a N. S. una lettera, laquale leffe molto uolentieri et prefene piacere affai et leffella ben dua uolte, per tanto auete fatto molto bene al lafciarlo uedere quello che uoi fate, acio l' abbia a fcriuere a N. S., che in uerita è magnifica etc. ... Zum Schluss: Parmi, che per la lettera del Figiouanni N. S. abbia uoglia di uedere la fogia del caffone cioe la maniera. — Es handelt sich wohl um das Grab des duca Giuliano; das Postskript böte eine Handhabe zur Datierung der einzelnen Wandarchitekturen (*AB. VIII. 241*). **70.**

— *2. März.* Andrea Sansovino aus Loreto an Michelagniolo in der Annahme, dass er seinen Brief vom 1. Januar 1524 (st. c.) (Reg. 61) nicht erhalten habe, schreibt zum zweiten Male von dem Gespräch mit Clemens VII und bietet seine treuen Dienste an (*AB. IX. 560*). **71.**

— *5. März.* Fattucci an Michelagniolo: ... per fare rifpofta a una uoftra de 28 del paffato et per quella intendo l' animo uoftro circa alla cafa de Calcagni; et oggi o fatto parlare a messer Alexandro, ilquale rifpofe a messer Jacopo, come lui era alle mani di uenderla, et fra dieci o quindici di farebbe uenduta etc. .... Marauigliomi molto, che uoi non abbiate auta la cafa de Maciangnini etc. .... Voi uorrefti auere tutti e marmi cofti,

laquale cofa credo non fia poffibile. Priegoui, faciate con quelli che auete et auifate, quando cominciate allauorare le figure di terra, et qualche uolta lo diate uedere il Figiouanni, perche fcriue al papa, o allo Spina, ilquale fcriue a meffer Jacopo etc. .... Ebbi una di Donato del Sera, alquale non faro rifpofta; ne delle cofe fua nonno fatto nulla, perche o fatica parlare d' una facienda non che di dua et maxime per quefte cofe di Francia, che mi pare che le tengino ocupato non che messer Jacopo, ma tutto (*sic*) Roma etc. (*AB. VIII. 242*). **72.**

1524. *10. März.* Derselbe an Michelagniolo: ... Io o riceuta la uoftra con quella di Stefano et infieme con de (*due*) piante della libreria, et tutto f' è mostro a N. S. Effi (*E' si*) diritto etc. ... (*bei Gotti I. 165*) ... Zum Schlusse: Circa allo Spina ui dico, che auete fatto male a non pigliare e uoftri danari della prouifione, perche tutte le lafciate fono perdute; fateuegli dare ogni mefe, acio non faciate fomma etc. (*AB. VIII. 243*). **73.**

— *10. März.* Derselbe an Michelagniolo: ... Io fono fto (*sic ftato*) con f. 4 (*Cardinal Santiquattro*), ilquale m' a mandato con una poliza di fua mano et ammi moftro il uoftro conto et di poi mi porto una fcritta, che u' è di uoftra mano la riceuta di fette mila ducati; et mille cinquecento fono quelli auefti da Julio, come dice in ful contratto, per modo che in tutto fi uede, che uoi auete riceuti ducati otto milia cinquecento, et refterefti auere otto milia ducati. Hora S. 4.º mi dice, che uole, che la cafa fia uoftra pe danari, che refta a dare Aginenfis; derresto, quando uogliate, fcriuerra al duca d' Urbino et al fratello d' Aginenfis, quello della Rouera, che fe e uogliono dipofitare quefti otto milia ducato (*sic*), che la fepoltura fi fara; altrimenti non fi puo fare. Per tanto auifate quello uolete che fi facia etc. ... (*AB. VIII. 244*). **74.**

— *19. März.* Derselbe an Michelagniolo: ... Per l' autra mia ui fcriffi, come la S.ta de N. S. aueua ditto a Santiquattro la facienda uoftra. Io gli andai a parlare et diffi, come N. S. quando era in minoribus, u' aueua ricifto (*richiefto*) di lauorare per luj in San Lorenzo. Io gli rifpofi, che uoi diceui non poterlo feruire, perche eri obrigato a papa Julio et per quefto obligo non lo poteui feruire, et penfando a rimedij, bifogniaua liberarui da quefta fepultura di Julio et da chj aueua affare per lui. Et diffigli, come uoi auer (*auete*) diliberato di lauor(*are*) per infino che uoi uiueui, quando bene uoi non n' aueffi altri danari, et diffi in modo, che rimafe fodiffatto; et doue lui ui mordeua in qualche cofa, è diuentato al tutto uoftro procuratore et dice, uolere fare quello che uole N. S. e di poi la uolonta uoftra etc. ... folgt die Anfrage, ob Michelagniolo damit einverstanden wäre, dass die 8000 Dukaten deponiert würden (*AB. VIII. 245*). In demselben Sinne schreibt Lionardo Sellajo am 21. März an Michelagniolo (*AB. IX. 447*). **75.**

— *22. März.* Derselbe an Michelagniolo: ... Puo fare Idio, che puo fare ogni cofa, che uoi incendiate ogni cofa al contrario di quello ui fcriuo. Io non diffi mai, che uoi aueffi a fcriuere al duca d' Urbino ne manco a messer Bartolomeo della Rouera. Io diffi et dico, che S. 4.º è lui che uole fcriuere a quefti dua et dir loro, che fe uogliono che la fepultura fi faccia, che è bifognia che dipofitino otto milia ducati; et non dipofitando, uole proteftare a tuta dua, che detta fipultura non fi puo finire, per non effere danari. Et poi mi diffe, che uolendo dipofitare detti danari in luogo ficuro et dipofitandogli, Santiquatro uole intendere da uoi, fe ui piace, o che e u' afpettino tanto che uoi abbiate feruito N. S., o che uoi ui contentiate, che la facia il Sanfouino o altri. Et conterannofi tutti uoftri marmi et figure noue milia cinque cento ducati, con quefto che e uorebe, che uoi faceffi ancora di uoftra mano la Noftra Donna che ui ua. Et uole al tutto, che la cafa fia uoftra, e non uole ne dice, che uoi rendiate uno foldo etc. ... Ora fe aueffi qualche altro modo uoi che ui pareffi piu fecura, che nollo credo, auifate, che per cierto (*si seguirà*). E non mi pare pero auerui fcritto tal cofa, che uoi abbiate pero a ufcire cofi prefto del ceruello; che diauolo uoi pero ditto (*sic*), fe leggerete di nuouo la lettera, io non credo, fe gia io non ero cotto autrui (*altrui*), pero dato il comandamento della anima. Della libreria al papa piace quello luogo; et fe non fara buona nella ftate, nel uerno penfiui etc. ... priegoui, mi man-

diate prefto rifpofta et d' altra maniera, perche le uoftre paffione (*sic*) elle fono anche le mia, et non poffo fare altro; che m' auete fatto mezo difperare a dire: che uoi abbiate licentiato la cafa, che auete fatto uno grande errore, fiche raffettatelo (*AB. VIII. 246*). Fattucci hat in furia und sehr flüchtig geschrieben. Schade, dass Michelagniolo's Antwort fehlt. **76.**

1524. *25. März.* Derselbe an Michelagniolo. Wieder beschwichtigt er Michelagniolo und bittet ihn, ruhig und sorgenlos zu schlafen und keine Gespenster mehr zu sehen: ui priego, laffciate andare cotefte uoftre fantafie ueramente paze (*AB. VIII. 247*). **77.**

— *Ende März (29).* Beginn der Aufmauerung der Sepolture (*Mil. p. 584*). **78.**

— *3. April.* Fattucci an Michelagniolo: ... Io o riceuto tre uoftre lettere, che mi fono ftato gratiffime; et fe in fu quella lettera (*quelle lettere?*) non fuffi ftato fcritto tante cofe fura di propofito, l' arrei moftra al papa. Perche quando gli diffi, come le due fepulture farebbono murate in quefto anno, cioe il quadro, ma non tutte le figure, n' ebbe tanto piacere, che uoleua, che io gli moftraffi la lettera; et io gli diffi, che l' aueuo a cafa. Ne mi diffe altro, fenon uoi follecitaffi, et che uoi fuffi contento a mandargli e difegni de caffoni, che uoi fate. Et circa la libreria, come ui fcriffi per l' autre mia, che uoi auete fmarrite ouero perdute, ui dico, come N. S. dice, che uoi faciate la libreria doue uoi uolete; et cioe fiano le camere di uerfo la facreftia uechia, et piacegli affai la uoftra confideratione rifpetto alla facia di fanto Lorenzo. — Die Fortsetzung bei Gotti I. 166 bis che non gli piaciano. Defidera, che uoi penfiate a qualche bello andamento con qualche ffondamento di tre o quatro dita etc. (*AB. VIII. 248*). Am 7. April 1524 schreibt Fattucci dasselbe an Michelagniolo, nur kürzer (*AB. VIII. 249*). **79.**

— *13. April.* Derselbe an Michelagniolo: ... Io fono ftato con N. S. et ogli moftro e difegni, et fongli piacuti affaj; et uole, che la fi facj, quando uoi non abbiate arrifondare; perche non uole fare una libreria per auere arrifondare quafi tutto uno conuento. Per aultro gli piace ognicofa, et che uoi pigliate quelle noue braccia di corte che uoi auete difegniato, et cofi la crociera con quello graticolato che u' è fegniato; et penfate, che e uole, che il piano della libreria fi facci in uolta per paura del fuoco de preti difotto; et datene auifo. Ancora uide il difegnio del palcho, ilquale gli piacque. Pargli, che quegli andari fi rifcontrano con que difotto, che l' a cariffimo; folo gli pare, che quello andare dallato uenga a effere piu largo che quello di fotto, che è tre quarti, fecondo che u' è fcritto. Et fe per auentura non fuffi in quefto modo, come N. S. la 'ntende, fate, a ogni modo fia cofi come la 'ntende lui; et fe uoi ui poteffi acomodare qualche fua fantafia ouero liurea, come affatto (*a f*) in quella camera che fe m.º Giouanni da Udine, credo, l' arebbe caro. Et quefto ui dico damme, pure fate a uoftro modo, perche io non mene intendo; pure che e fia come la 'ntende, che gli pare, che quello quadro con quelle figure picole con quello tondo, drentoui figure, fieno apunto grande quante l' andito del mezo, et cofi l' autre cofe. Il caffone gli piacque affai, pure guardo affai que uiticci; non diffe niente, fe non che e fi follecitaffi etc. (*AB. VIII. 250*). **80.**

— *17. April.* Derselbe an Michelagniolo: ... Io o trouato il Mofca, il quale fa uno capitello, che ua nella Minerva, et belliffimo rauorato (*sic*) con gran diligentia, et parmi uno buono maeftro etc. M. Jacopo a parlato col papa del Graffo del Sera; uorei, che in quatro uerfi e diceffi apunto quello che e uole, acioche innanzi che il R.^{mo} di Cortona uenga cofta, messer Jacopo lo informera del tutto etc. (*AB. VIII. 251*). **81.**

— *29. April.* Derselbe an Michelagniolo: ... Io o riceuto tre uoftre co difegni della libreria, la quale moftrai al papa; et quando gli diffi, che aueui menato Bacio Bigio, fene rife et diffe, che gli aueua fatto certe cofe al Pogio, le quali rouinano. Pure gli piace il fare le uolte in botte, ma non gli piace gia, che uoi ringroffiate le mura piu d' uno bracio, perche nonnanno a regiere altro che il tetto. Et circa alle fcale gli piace affaj la falita di dua fcale; niente di manco non f' è refoluto a nulla ne fi uole refoluere, fe prima uoi non ui refoluete de fondamenti, fiche penfate, fe cotefti fondamenti fono per regiere le mura groffe uno bracio et non piu col tetto ... Et piu

date auifo, come uolete fare la crociera, perche gli piace affai, per auere N. S. grande quantita di libri: perche in una non u' adrebono. Circha al modello non gli pare, che uoi lo faciate etc. (*AB. VIII. 252*). **82.**

1524. *13. Mai.* Derselbe an Michelagniolo: ... Io o riceuta la uoftra ultima et per quella uego la dificulta della libreria circa arringroffare le mura, et come uorrefti rouinare ogni cofa dal primo folare in fu et dipoi uorefti fare pilaftri di prieta drento alle camere et di fuora; et ueramente mi pare, come dite, uno grandiffimo uilupo. Detti la lettera a messer Jacopo, ilquale la moftro a N. S., et parue ancora allui uno uiluppo, ne m' a rifpofto ancora niente etc. ... Damme credo, che uoi potrefti ringroffare le mura uno quatro da ogni banda in fulle uolte, come dice Bacio Bigio; perche le mura nonnanno a regere altro che il tetto, et la traue (*sic*) fono come catene a detto muro. Vorrei, che ui configliaffi con gente, i quali non meteffino tanta ruina inanzi, come è a uolere diffare tanto muro; et quefto dico damme etc. (*AB. VIII. 253*). **83.**

— *17. Mai.* Derselbe an Michelagniolo. Der gleiche Inhalt wie zuvor; dann: il Mofca m' è uenuto a trouare et dice non poter uenire piu, perche a tolto affare uno lauoro nella Pace; per tanto prouedeteui con altri etc. (*AB. VIII. 254*). **84.**

— *23. Mai.* Derselbe an Michelagniolo (*AB. VIII. 255*) bei Gotti I. 158. Plan, statt der vier Grabdenkmäler deren sechs zu errichten (das Leo's X und Clemens' VII). Als Urheber desselben ist Jacopo Salviati anzusehen. Der Papst stimmt zu. Michelagniolo wird aufgefordert, darüber nachzudenken und Vorschläge zu machen. **85.**

— *29. Mai.* Derselbe an Michelagniolo: ... Io ebbi l' ultima uoftra, nella quale u' era difegniato e pilaftri, equali piagiano a noftro S.; pure uorrebe, che uoi ne pigliaffi quella ficurta che fuffi abaftanza etc. ... Di nuo(*uo*) ui priego, che penfiate alle fepulture de dui papi, cioe una per uno, et l' aultre due per e duci, che fieno due caffoni per uano, et cofi l' autro uano con dua caffoni per il magnifico Lorenzo et per il magnifico Giuliano, come era prima difegniato, et il piu onoreuole luogo per i papi, et l' autro per i duci et il manco onoreuole per e magnifici; et effendoui luogo al propofito uoftro, ui priego, ne faciate uno poco di fcizo et mandatemelo etc. ... Pregate Idio per me, perche qui è di molto morbo; non ne dite niente a mia matre etc. (*AB. VIII. 256*). **86.**

— *7. Juni.* Derselbe an Michelagniolo: ... Per l' ultima uoftra f' è intefo la fantafia circha le fepulture, et piace affai a N. S.; folo dubita del lume di quello lauamani, doue è la fcala, et di quefto ne lafcia il penfiero a uoi. Pertanto penfate di fare cofa che fia degnia di papi; et benche N. S. gli fia piacuto grandemente, et prefene grandiffimo piacere et delli sfondati et d' ogni cofa, pure a me pare uno picolo luogo per dua papi: et io per me gli arei meffi doue e duchi; ma per auerne quafi fatta di quadro una, non c' è ordine. Penfate di ornarle el piu che potete et non guardate a fpefa; et il papa afpetta il difegni (*sic*) di Leone et il suo etc. (*AB. VIII. 257*. Gotti I. 159 mit falschem Datum, das grofse Verwirrung bisher angerichtet hat). Leider enthält das Schreiben keine speciellere Andeutung über Michelagniolo's Intention hinsichtlich der Aufftellung und Gestalt der beiden Papstgräber. **87.**

— *25. Juni.* Derselbe an Michelagniolo: ... Io o riceuto due uoftre col difegnio della fepultura et per fare rifpofta alla prima dico, come la cafa (*sic le cafe*) che toglie il lume al lauamani, che noftro S. dice, che uoi intendiate et diate quello che elle (*sic*) uagliono per comperarle et rouinarle dipoi. N. S. a uifto il difegnio delle fepultura (*sic*), et è gli piaciuto affai, et rimette tutto in uoi, che uoi faciate a uoftro modo, ne ci uole penfare a niente, perche penfa, che uoi abbiate a fare cofa che fia degnia di uoi et di loro, cioe d' uno papa. Et fapiate, che io per me o paura, che le faranno piu belle quelle de duci che quelle de papi, fiche penfate a farle belliffime etc. ... N. S. dice, che che (*sic*) e uiue uno anno, che u' acconciera in modo, che uoi farete contento etc. ... (*AB. VIII. 258*). **88.**

— *9. Juli.* Derselbe an Michelagniolo: ... Io ebbi la uoftra col difegnio de pilaftri, laquale fi moftro a noftro Signiore, et piaquegli affai, et dice, che uoi diate la cura

a chi ui piace et cominciate a fondare et fare uenire le priete et metete mano affare detta libreria. Et N. S. ui priega, che faciate fare detta opera a giente che fieno di qualita, che uoi u' abiate a mettere manco tempo che fi poffa, et al tanto a dato commeffione, che fi comprino le due cafette da e Nelli et butinfi a terra. Et circa e marmi, che non ui paiono il bifognio, ui priega, gli lafciate ftare et togliete de migliori et date ordine di mandare per altri marmi fecondo il propofito uoftro fi per le fepulture de duci come de papi etc. (*AB. VIII. 259*). **89.**

1524. *Vor dem 21. Juli.* Michelagniolo an Fattucci (*Mil. 436*). Darauf antwortet Fattucci am 21. Juli. **90.**

— *21. Juli.* Fattucci an Michelagniolo: ... Per l' ultima uoftra o intefo l' animo uoftro; et circa lo Spina dico, che nonnarete affare con altri ne ad altri arete a chiedere danari, et fapiate, che io n' o prefo piacere grandiffimo, che lo Spina ui piacia etc. ... Dello auere mandato a Carrara et (*è*) piaciuto affaj a N. S., et dice, che uoi non pigliate fe nonne (*n. e*) marmi che ui piacino et gli altri lafciate ftare; et mandate a cauare quelli che ui mancano, cioe per le fepulture de duci et del magnifico Lorenzo et del patre, et di quelle de papi uole, che uoi penfiate, fe in ciefa in coro o altroue fuffi luogo onoreuole et piu largo, benche quello de lauamanj non gli difpiacia. A paura, non fia luogo picolo pe papi, fiche penfereteui uno poco meglio et datene auifo etc. (*AB. VIII. 260*). **91.**

— *Nach dem 21. Juli.* Michelagniolo an Meo di Corte (*Mil. p. 409. 410*). — 1519 ist falsch. **92.**

— *2. August.* Fattucci an Michelagniolo: ... Io o riceuto il conto della libreria, et noftro S.[re] rimette ogni cofa in uoi; folo ui priega, che ui perdiate manco tempo che fia poffibile, et uorebbe, chella (*sic*) fuffi di gia fatta, non che cominciata; togliete degli uomini affaj, acio fi poffa fare piu pefto (*sic*). Perrora non uole, che uoi faciate la crociera, ma laffciate in modo che, quando (*si*) lauora, fare fi poffa; et mandatemi la lungeza con quella agiunta che uiene in tefta della libreria, et quanti banchi ui ua, colla diftantia l' una dallo altro, come quelli di S.[o] Marco apunto. Et ancora m' auisate, quanti libri andra per banco. Priegoui, che ui faciate dare la uostra prouifione, et penfate, che la facienda uostra f' aconciera a uoftro modo; et o fperanza, che N. S. ui dara tanto di penfione, che ftarete fempre bene etc. (*AB. VIII. 261*). **93.**

— *13. August.* Derselbe an Michelagniolo: ... N. S. dice, che uoi atendiate a tirare innanzi l' opera, et piacegli il tutto et dice, che quando fua S.[ta] ui mandaffi a dire, che uoi faciate una cofa piu che una altra, et che a uoi non piaceffi, non uole, che la faciate, a caufa che f' ella fteffi poi male, non uole, che uoi diciate auer la fatta per fua uolonta etc. ... Auifate quello che fate, et fe auete cominciato le figure, come io credo, onno, et fe uolete, mandate il difegnio della libreria etc. (*AB. VIII. 262*). **94.**

— *29. August.* Michelagniolo fordert seine Provision (*Mil. p. 438*). **95.**

— *14. September.* Giouanni Spina an Michelagniolo: ... Io ho facto quella opera con Mon.[re] R.[mo] nel modo appunto, che uoj mi commettefti, et Sua S.[a] R.[ma] ne ha prefo piacere singulare, cognoscendo, esserci drento la intentione di noftro S.[re] appunto. Mando per Bacio Bigio subito per commetterli l' opera, douerrete intendere il seguito. Voleuo domattina uenirui a trouare per darui notitia di tucto. Poi ho pensato faruelo intendere con la prefente quefta sera, a mo che uoj ne dormiate quefta notte con lo animo pofato etc. (*AB. XI. 707*). **96.**

— *17. September.* Fattucci an Michelagniolo: ... Io fono ftato molti giorni che io non u' o fcritto; è ftato per la rabbi(*a*) che io ebbi della lettera del priore, laquale era piena di bugie ... a auta la refolutione di farla, come uoi auete fenpre detto etc. ... Et circha le mura non pigli piu ficurta ch' è di bifognio etc. (*AB. VIII. 263*). **97.**

— *1. Oktober.* Derselbe an Michelagniolo: ... Quefta per fare rifpofta a una uoftra infieme con Franc.[o] da S.[o] Gallo et una lettera a messer Jacopo Saluiati: ... Arei caro, che qualche uolta uoi m' auifaffi, come le cofe uanno, et quello che uoi lauorate, et

come la fate col priore bugiardo di S.º Lorenzo, che dice al papa, che uoi fate la libreria in colombaia etc. (*AB. VIII. 264*). **98.**

1524. *31. Oktober.* Derselbe an Michelagniolo: ... Queſto è la terza lettera, che io u' o ſcritta, ne mai mi auete riſpoſto; non ſolla (*ſo la*) cauſa; priegoui, mi riſpondiate, et ſe ui pare, datemi auiſo di quello che auete fatto, e che fate circha la libreria et circa le ſepulture etc. ... Domenico (*Buoninſegni*) quando ſi parti di qua, cerco di uolere trauagliare di coſta ... et alla libreria et altre coſe nogli riuſci ... Sapiate, come egli a auto a dire, che uoi auete auto duo milia ducati da papa Julio, et dice, che e non ſono ſcritti; ſiche uedete, ſe e ui uole bene, andare dicendo queſte bugie etc. (*AB. VIII. 265*). **99.**

— *22. November.* Derselbe an Michelagniolo: ... Io o riceuota (*sic*) una uoſtra, a me gratiſſima, che in uerita ne otta (*sic*) che di tante lettere u' o ſcritto, nonno mai auta riſpoſta; dubitauo, non fuſſi adirato meco. Paloſſi (*sic Parlossi*) con N. S. del Sanſouino: Sua S.ta riſpoſe, che in tutto et per tutto uole, faciate quello che ui pare, non tanto finita queſta ſepultura, come dite, ma uole, faciate ancora l' aultre ſolo et acompagniato et come uolete; et uole, che l' onore et la uergognia ſia tutta uoſtra etc. ... Arei caro, m' auiſſaſſi qualche coſa delle porticelle et de tabernacolo a quello che ne ſiate, et perche non ſono cominciate etc. ... (*AB. VIII. 266*). **100.**

— *5. Dezember.* Andrea del Sansouino schreibt zum dritten Male in dem gleichen Sinne wie zuvor an Michelagniolo, ohne dass dieser ihn einer Antwort gewürdigt hätte (*AB. IX. 561*). **101.**

— *16. Dezember.* Fattucci an Michelagniolo: ... Io ebbi l' ultima uoſtra, laquale non mi dette poca noia; credo, che uoi nollo doureſti credere ne di ſtare con Santiquatro ne anche di fermarmi a Roma. Duol mi ſolo, ſe mia matre lo a ſaputo, e auendolo ſaputo, priegoui, gli diciate, che al piu lungo faro coſta fra uno meſe o poco piu etc. ... Et mi biſognia, che uoi trouiate ſer Albizo, et fateui dare la procura, che e fece per Santiquatro, quando la buona memoria d'Aginenſis lo ubrigo, come dice, in ſul uoſtro contratto. Priegoui, lo mandiate quanto piu preſto meglio, perche mi pare mille anni d' eſſere di coſta etc. ... Sapiate, che il priore di S. L.º a cerco (*sic*) qui con N. S., che ſi gli faccia una camera, perche uoi gli fate uno pilaſtro in camera ſua; et uoleua il refettorio diſotto ouero di ſopra. Credo, nonne ſara niente; pure facia lui. Diſſeſi di belle coſe de caſi ſua (*AB. VIII. 267*). Darauf schrieb Michelagniolo an Fattucci am 24. Dezember (*Mil. p. 441*). **102.**

— *23. Dezember.* Lionardo Sellajo beruhigt Michelagniolo, che ſ' achoncera a ogni modo, et in modo vi reſtera la chaſa; e per queſto el prete (*Fattucci*) non puo partirſi, fino nonne (*non è*) afetato .... Toglete una ſerua et fate buona uite (*sic*), che ſpero in Dio un giorno ci poſereno etc. (*AB. IX. 451*). **103.**

1525. (st. c.) *Etwa 1./2. Januar.* Fattucci an Michelagniolo: Io o riceuta la uoſtra de 24 di dicenbre et apreſſo riſpoſta. Per l' ultima mia ui ſcriſſi, uoi mi mandaſſi la procura di Santiquatro, rogato Ser Albizo, laquale procura ſi nomina ilſul (in) contrato, doue Aginenſis obriga S. 4.º. Vi biſognia trouare Ser Albizo et fate d'auerla a ogni modo, perche auta questa, ſ' aconciera la coſa, che noſtro Signiore, che ene naſca ſententia, acauſa che altri pontefici o parenti ſua une (*none*) poſſa mai dare noia; et quello dottore che ſollecita la cauſa ogni giorno melo ricorda etc. ..... Et piu uorei, mauiſaſſi, perche nonnauete fatte le porticelle della ſacreſtia, come aueui affare; datemene auiſo, perche non ſara ſcandolo; et ſe dicoſta ui acadeſſi qualche inpedimento danneſſuno, datemene auiſo, che deſtramente ſi riparera; ſiche atendete all' opera uoſtra et laſciate cicalare a chi uole etc. (*AB. VIII. 301 undatiert*). **104.**

— (st. c.) *28. Januar.* Fattucci an Michelagniolo: ... Io per le uoſtre ultime intendo lo animo uoſtro et per ſer Dino et per ſer Riciardo del Milaneſe et per Lionardo quello che è l' animo uoſtro, cioe che io tornaſſi, et coſi el (*è 'l*) mio; ne mai o potuto auere licentia, et pero non ſono tornato. Credo, piacendo a Dio, tornare preſto, perche ſ' è auta riſpoſta dal duca d' Urbino et da messer Bartolomeo della Rouore, et (*sic*)

atendiano a uedere, qual ſia il miglior modo et quello pigliare; et queſto è quanto al caſo mio, etc.... V' arei da riciedere d'uno ſeruizio per Santi 4.º di poco momento; ma mi pare, che uoi ſiate piu preſto adirato, che non ſo che nonne (*non è*) per mia cauſa. Patientia! ne mai m' auete auiſato, perche non ſono fate le poticelle (*sic*), ne ſe e marmi ſono uenuti da Piſa etc. .... Ogli mostro (*a Jac. Saluiati*), come Domenico e 'l Nicolino ſono quelli che uanno prolungando la coſa, et che e marmi non uengino per ſarui adirare; et messer Jacopo mi diſſe, che uoi doureſti dare auiſo d' ogni coſa, acio ſi poteſſi prouedere. Priegoui, lo ſaciate; et ſe uolete ſapere quello che arebe caro Santiquatro, che è picola coſa, auiſatemi etc. (*AB. VIII. 268*).
105.

1525. *8. Februar.* Derselbe an Michelagniolo: Io ho riceute due voſtre, et circa le porticelle ſeci dire a messer Jacopo, che Stefano doueua eſſere uno ribaldo et uno triſto etc. .... Ora circa a Santiquatro ui dico, che uoi ſiate in uoſtro albitrio, ſe lo uolete ſeruire, perche non ſa, che io ui abia ſcritto. Quello che e deſidera ſi è, che e uorebe fare la faciata del ſuo palazo et penſa di fare bozi in fino al primo fineſtrato, o come ſteſſi piu meglio. Se uoi gli poteſſi fare un poco di diſegnio, penſo, che ſ' arebe coſa bella, et ſ' arebegli cariſſimo. Fate una porta nel mezo della faciata con dua fineſtre ferrate, con dua altre diſopra a dua palchi, con una cornice al tetto a uoſtro modo. Que(*sto*) ui dico, perche è in ſantaſia di fare una coſa bella. Et piu u' auiſo, come messer Jacopo lunedi, che ſumo a di 6, parlo con Santiquatro di uoi, et diſſegli, come il papa ui uoleua dare mille ducati di penſione etc. ... (*AB. VIII. 269*). **106.**

— *16. März.* Derselbe an Michelagniolo: ... Ogi che ſiamo adi 16 di marzo o riceuto una lettera dello Spina, per la quale m' auiſa, come u' è ſtata ſatto una ſalſa bugia intendere; et tanto ſono piu magiore le bugie, quando le ſono di ueduta o d' udita. Io lo diſſi ſubito con messer Jacopo: Se ne riſe et diſſe, che Domenico non ui poteua ſare ne bene ne male etc. ... Per tanto ui priego, non preſtate orechj a perſona etc. ... Ancora u' auiſo, che Bernardo Nicholini non ui ſara piu diſpetti ne ſara piu portare e tabernacoli alla ſacreſtia, acio gli uegiate etc. ... Non auete auto la mia iltima (*sic*), in laquale ui ricercauo d' uno diſegnio per S. 4.º d' una ſaciata grande del ſuo palazo, potendola fare; n' aro piacere aſſai per ſuo amore et uene priego etc. (*AB. VIII. 270*). **107.**

— *12. April.* Derselbe an Michelagniolo: ... Io nonno piu uoſtre lettere; non ſo la cauſa; ſorſe ſiate adirato meco. Priegoui, mi uogliate qualche uolta ſcriuere dua uerſi. Per queſta ui ſi rimanda il diſegnio della ſepultura del papa, et circa la libreria N. S. in tutto et per tutto ſene rimette auoi. Et piacegli le fineſtre di drento et di ſuora et ancora que tabernacoli di drento ſopra le fineſtre: ogni coſa rimette a uoi. Circa al ricetto quelle ſcale ſe aui (*a uoi*) pareſſi, uorrebe, che di dua ſe ne faceſſi una che teneſſi et pigliaſſi tutto il ricetto etc. ... Circa la capella in capo la libreria dice, non ui uole cappelle, ma uole, ſia unna libreria ſecreta per tenere certi libri piu pretioſi che gli altri; et dice, che uoi ſollecitiate piu che ſi puo. Ancora uole, ſaciate uno belliſſimo palco alla libreria, come gia ui ſcriſſi altra uolta, con poco iſſondato. Et rimandatemi il diſegnio, faceſti l' autra uolta; et ſe n' auete ſatto neſſuno altro o aueſſi altra ſantaſia, mandategli, perche N. S. gli uole uedere. Ancora ui priego, mi mandiate una procura, acio che io poſſa cauare le mane di queſta coſa di papa Julio: perche non poſſo nulla fare ſenza procura etc. ... Credo, a queſta ora ſiate uſcito delle mane di Bernardo Nicolini, che non mi pare poco, ne ui ſara piu ſtentare ne di marmi ne d' altro etc. (*AB. VIII. 271*). **108.**

— *14. Juni.* Michelagniolo stellt für Fattucci eine Prokura aus, für ihn in Rom in Sachen des Juliusgrabes mit den Erben des Kard. Aginensis zu verhandeln (*Mil. p. 699*). **109.**

— *23. Juni.* Jacopo Salviati an Michelagniolo. Ermahnt ihn eifrig zu arbeiten und sich über die Juliusangelegenheit zu beruhigen: ... tu doueſsj ripoſartj di queſta coſa ſu le ſpalle noſtre, come per la ſede che ha in te N. S.re si riposa S. S.ta su le tua della libreria et sepulture, che tu ſai etc. (*AB. XI. 684*). **110.**

1525. *13. Juli.* Fattucci an Michelagniolo: ... Io o riceuta una uoſtra colla procura et una a N. S. et l' autra a messer Jacopo. Credo, abbiate parechi di ſa auto riſpoſta per le mani di messer Pietro Polo per parte di N. S. et ancora da messer Jacopo; perche commeſſe coſi, che Saueſtro ui riſpondeſſi. Per queſta ui rimando la procura, acioche uoi me la man(*diate*) in forma ualida, ſoſcritta et col diſegnio di detto notaio etc. ... (*AB. VIII. 272*). — Michelagniolo's Brief an den Papst ist in zwei Brouillons erhalten, von denen Milanesi das eine abgedruckt hat (p. 424 mit falschem Datum). Die hier erwähnte Antwort des Papstes (durch seinen Sekretär Pierpolo) fehlt. — Salviati's Brief ist vom 17. Juli 1525 (*AB. XI. 685*) und enthält nur die üblichen Beruhigungs- und Ermunterungsworte. **111.**

— *15. Juli.* Giovanni Spina in Florenz an Michelagniolo: ... hebbj lettere da Carrara, quali ui mando ... sj intenda, che gl' abbino condotte almanco due figure alla marina, come è lo obligo del contratto etc. ... (*AB. XI. 709*). **112.**

— *26. August.* Fattucci an Michelagniolo: ... Per l' ultima mia allo Spina intendeſti, quanto acade per conto della libreria, ne ui diro altro. Io sono alle mani col procuratore di messer Bartolomeo della Rouere, ilquale aſpetta il mandato dal duca d' Urbino, come a da detto messer Bartolomeo, oueramente lettere di commeſſione di potere acordare, come parra al detto procuratore; et ogli fatto intendere, come biſognia, o che e facino prouiſione di otto milia dicati (*sic*) oueramente di annullare l' obrigo di detta ſepultura. Il procuratore di detto messer Bartolomeo dice, che ne 'l duca ne l' altri ſono per metterci uno quatrino ancora. Gli o fatto intendere, come uoi nonnauete danari, et che penſino a ogni altra coſa. Ora io uorei ſapere da uoi tutti quelli modi che ui piaciano a ſare questo acordo, et quello che piu ui piace auiſatemi in ſu qualche poliza ſuora della lettera, et maſſime ſe uoi ſiate in openione di leuare di terra papa Julio, come gia ragionamo, et potretela far ſare a chi uoi uorrete. Et io o chieſto di uolere uedere il teſtamento di Aginenſis per uedere quello dice della caſa, perche al tutto intendo, che la ui rimanga, et rimarraui a ogni modo senza manco. Per tanto tutti quelli modi che ui uengono per la ſantasia datemene auiſo; ma quello di ſargli una ſepultura mi pare da turrare la bocha a ogni uomo etc. ... (*AB. VIII. 273*). — In diese Zeit (vielleicht vorher) könnte Michelagniolo's undatierter Brief an Fattucci (*Mil. p. 444*) gehören; ferner Michelagniolo's Brief vom 4. September (*Mil. 447*). **113.**

— *14. Oktober.* Derselbe an Michelagniolo: ... Io ebbi la uostra de tre (*Ottobre*) con due di Piero (*Gondi*), alle quale ſaro riſposta. Venerdi palai (*sic*) con N. S., ilquale leſſe la uoſtra; et uiſta la uoſtra ſantaſia, riſpoſe: Io nonno comandato, che e la facia piu Bacio che uno altro; ma o fatto ſcriuere al cardinale, che la facia rizare nello luogo, doue la ſ' a allauorare, et dipoi ſi facia fare de modegli a chi li uole fare, et dieſi (*diensi*) a chi meglio ſara. Di poi ragionando, diſſe: Io uorrei, che e penſaſſi alle coſe mia, perche uorrei ſare una ſepultura al Lione et una per me et alſi uno ciborio ſopra l' aultare di S. Lorenzo in su quatro colonne. Et uoglio metterui dentro tutti e noſtri uaſi, che furono del magnifico Lorenzo uechio, et dentro ui uoglio mettere molte belle reliquie et uoglio, che e uiſi poſſa andare intorno, per potere moſtrare dette reliquie al populo. Et piu mi diſſe, che uoleua, che ſi faceſſi uno coloſſo, alto quanto ſono e merli della casa ſua, cioe merterla (*sic*) il ſul canto dirimpetto al messer Luigi della Stuſa et al incontro del barbiere; et per eſſere ſi grande, uole, ſi facia di pezi. Et ui dico, come damme, che e ſarebbe da penſarui et ſare uenire il marmo ſenza dire niente. Di poi mi dette commeſſione, che io andaſſi a cercare di quatro colonne di porfido, et io gli riſpoſi, che enera (*e' n' era*) dua di granito orientale belliſſime alle Tre Fontane. Riſpoſe, che egli era il uero, ma che io andaſſi amiſurarle, et che io gniene ſapeſſi dire. Di poi gli diſſi dello acordo, nel modo che io ui o ſcritto: Riſpoſe, che uoi la douerreſti ſare non gia, che e uoglia, che uoi (*non*) lauoriate per loro; ma per contentargli ſarla lauorare a chi ui pareſſi; et ſiate certo, che uoi non ui auete a mettere altro che ſarla lauorare; et coſta ui ſara pagato e danari, et ſorſe la pagera

N. S. Per tanto ſiate contento di riſoluerui a ogni modo, perche è il biſognio uoſtro, et contentaſene N. S. Ne ci metterete uno baioco di uoſtro; ſolo baſta, che e ſi dica, che uoi ui atendiate et uegiate la qualche uolta; et ſe non uorrete ſare ne il papa (*Giulio*) ne la Nostra Donna, ſara rimeſſa in uoi. Della statua di Bacio (*Laokoon*), per ora nonne ſara altro ſenon ſare modegli. A Piero Gondi non ſaro altra riſpoſta: Racomandatemi allui et penſate a queſto coloſſo, che ſecondo dice il papa, ſara alto al manco 25 bracia; et pero lo uole ſare di pezi, et non lo dite a perſona. Datemi auiſo, come ua l' opera, et ſe auete meſſo mano ad altre figure che a quelle quatro, et quando cominciarete e fiumi etc. (*AB. VIII. 274*). Auf dieses wichtige Schreiben antwortet Michelagniolo sub 24. Oktober 1525 (*Mil. 450. Kopie davon*), ohne die weitgehenden Pläne und Einfälle des Papstes und des allzu dienstfertigen Fattucci auch nur mit einem Worte zu erwähnen. Die vier figure conciate, an denen aber noch viel zu thun sei, sind die allegorischen Gestalten auf den Deckeln der Gräber. **114.**

1525. *30. Oktober.* Fattucci an Michelagniolo: ... Queſta per ſare riſpoſta alla uoſtra, a me charissima, per auere acettato il partito con queſti di papa Julio. Priegoui, mi mandiate il diſegnio, a cio lo poſſa moſtrare a queſti che lo anno affare, perche lo uogliono mandare al duca d' Urbino et a messer Bartolomeo della Rouera; et piacendo loro, anullerono il contratto d' Aginenſis, et faremone uno altro, et N. S. ui ſara ſu una abſolutione a uoſtro modo. Per tanto ui priego, quanto piu preſto manderete il diſegnio etc. N. S. ſ' è marauigliato, che uoi nonnauete riſpoſto niente al coloſſo ne alle ſepulture ne al ciborio ſopra l' aultare di Santo Lorenzo. Hora circa la prouiſione ui dico, che ſe non la auete auta, è uoſtro danno, perche non la auete uoluta; et a queſta hora credo, lo Spina abbia auta commeſſione di pagarui del tutto del paſſato come per l' auenire; et ſe uoleſſi, che la fuſſi magiore, datemene auiſo et laſciate ſare a me. Et circha allo ſpronarui per queſto uerſo dico, che chi lo dice lo ſa, perche e uole male auoi et forſe pegio a patroni, et non ui penſate; che tutto quello che uoi uorrete lo arete al diſpetto de uoſtri nimici. Et per l' amore di Dio, ſe uoi mi uolete bene, non porgete orechi a queſte coſe ne pigliate queſte ſantaſie, perche ſono inuentione o ghiribizi, trouati da chi ui uole male; et ſ' ingegniauo di metteruele nel capo, conoſciendo la natura uoſtra, et con queſto modo deuiarui dal lauorare, perche non lauorando, perdiate la gratia di coſtoro et uerificare cio che egli anno detto di uoi etc.

Postskript: Paſſo (*il papa*) per ire in ſula logia et uedendomi, mi acenno colla mano et mi disse, poiche e m' ebe ragionato uno pezo di uoi, che ſolo per uedere le coſe uoſtre aueua deſiderio di uenire a Firenze ſra uno anno o diciotto meſi: Penſate, ſe egli diſpiace, che uoi ſtiate in queſta maniera ſenza lauorare! Pure io gli diſſi, che a quello tenpo le coſe ſaranno a tal termine, che Sua Beatitudine ſara contenta per la uoglia grande, che io ſapeuo che uoi auete non manco di Sua S.ta di finire tale opera per ſadiſſare a quella etc. (*AB. VIII. 275*). **115.**

— *30. Oktober.* Jac. Salviati an Michelagniolo = Gotti I. 173 (*AB. XI. 686*). Das ist der letzte Brief dieses Michelagniolo so wohlgesinnten alten Herrn. — Hierher ist vielleicht auch Michelagniolo's Schreiben an Fattucci (*Mil. 452*) zu setzen. **116.**

— *10. November.* Fattucci an Michelagniolo: ... Io ebbi una di Giouanni Spina con certi diſegni della pichola libreria, laquale moſtrai a N. S., et dice, che uole, che la ſi facia, come auete diſegniato; et perche non gli piace ne uole, che Larione entri nel conuento, ma uole, che uoi faciate parlare al Larione, allo Spina o achi ſuſſi piu al propoſito, che ciela uenda, et che la ſi facia ſtimare quello che la uale etc. ... Dipoi mi dimando, ſe uoi m' aueui riſpoſto alle coſe, che Sua S.a m' aueua fatto ſcriuere? Dixi: di no. Mi commeſſe, uene ſcriueſſi; ſi che datemi riſpoſta, perche a trouate le colonne et uorrebe, ſe ſuſſi poſſibile, ſi cominciaſſi al lauorare in queſta uernata. Et diſſemi, lo auiſaſi, quanto uogliono eſſere grande le colonne col ſare loro ſotto e zocoli di marmo; et piu diſſe, perche l' altare di S.o L.o era grande uano, uorebe, che e ſi faceſſi l' architraue di bronzo, ma ſottile, acioche in qualche tempo non ſi aueſſi a fare per diſpetto, come ſi fece di papa Julio, cioe non uorebe ſene

faceffi artigliere (*sic artiglierie*); ma farlo fotile con una anima di ferro, in modo che e poffa regiere quello ui a andare fopra: et di tutto afpetta la rifpofta. Dipoi ragionai con Sua Beatitudine della ftatua di piaza. Rifpofemi quello medefimo; di piu mi diffe: Di gli, che io lo uoglio tutto per me, et non uoglio, che e penfi alle cofe del pubrico ne d' altri, ma alle mia et a quelle di Julio, perche e fia liberato, et uoglio, che e penfi al coloffo etc. (Das Weitere bei Gotti I. 168.) Danach: Et alfi uole, che penfiate di fare la fepultura di Lione et la fua; et fi ui pare, ui priego, faciate uno poco di difegnio di quefto ciborio, che gli farete grandiffimo piacere. Mercoledi fui col procuratore di messer Bartolomeo della Rouore, il quale gli aueua fcritto. Et dice effere contento, che uoi faciate una fepultura al papa, come uoi dite; con quefto, che non uole auere a pagare uno groffo piu di quello f' era pagato. Rimanemo d' acordo, et che io fuffi con messer Tommafo da Prato et faceffi fare una minuta di procura a modo mio con alturita di potere annullare il contratto, fatto con Aginenfis, et rifare uno altro, il quale ui dia et doni tutto quello che auete auto infieme colla cafa, et che la poffiate uendere e (*o*) tenere con tute le altre cofe ui fono dentro. Et fe auoi pareffi di mandarmi una minuta di quello uolete, che io domandi, ne lascio il penfiero auoi. Qui f' afpetta il difegnio di detta fepultura, et fe ui pareffi farne dua per mandarne uno al duca et l' altro a messer Bartolomeo, fate uoi etc. .... Et tutto quefto acordo difi con N. S. et diffi, come uoi uoleui in (*Lücke, una?*) afolutione da Sua S.ta. Mi rifpose, la farebe a uoftro modo etc. (*AB. VIII. 276*). — Interessant die Anspielung auf das Geschick, das die Bronzestatue des Papstes in Bologna zu erleiden hatte. **117.**

1525. *29. November.* Derselbe an Michelagniolo: ... N. S. a prefo grande piacere, quando leffe, che uoi ui eri rifoluto a fare il ricetto, fiche follecitatelo. Ora circa alle fineftre fopra tetto con quelli ochi di uetro nel palco dice N. S., che gli pare cofa bella et nuoua; niente di manco non fi rifolue a fare, ma diffe, che e bifognierebe foldare (*saldare*) dua frati delli Jefuati, che non attendeffino ad altro che a nettare la poluere etc. .. Quanto al ciborio dice, che aueua ancora Sua B.ne penfato di farlo fopra la porta etc. (= Gotti I. 169). Alsdann: Priegoui, mi rifpondiate quello che ui pare circa il coloffo; perche N. S. fi marauiglia, che uoi nonne rifpondete niente. Quanto a papa Julio ui mandero il difegnio di Pio et di Pagolo, benche N. S. fene rife, dicendo, che la fepultura di Pio cofto ottocento ducati; et io gli diffi, che uoi la farete piu bella etc. (*AB. VIII. 277*). — Dieses Schreiben mag ca. am 4. Dezember in Florenz angelangt sein, und nun erst sah sich Michelagniolo bemüfsigt, die Anfrage hinsichtlich des colosso di piaza zu beantworten, aber so, dass dafür Fattucci's Brief, der zuerst von dieser abenteuerlichen fantasia des Papstes Kunde gab (14. Oktober Reg. 114), als Vorlage diente. Giov. Spina, dessen nahe Ankunft in Rom Michelagniolo erwähnt, wird aufserdem noch das Seine gethan haben, dass der Plan gänzlich verlassen wurde. Von Michelagniolo's Spottschreiben (*Mil. 448*) befinden sich im AB. zwei Brouillons (*V. 50. 51*), von denen Milanesi das spätere abgedruckt hat. Es mag ca. 6. Dezember 1525 (nicht Oktober) anzusetzen sein. Kurz vorher, am 2. Dezember, hatte Michelagniolo an Fattucci geschrieben, wie aus dessen Antwort vom 8. Dezember hervorgeht. Nach dem 8. Dezember ruhte die Korrespondenz bis zum 8. Februar 1526. Jener Brief Michelagniolo's, der ca. den 10./11. Dezember in Rom eintraf, wird den Freund verschnupft haben. Das Projekt wurde dann ad calendas graecas vertagt (Reg. 120). **118.**

— *8. Dezember.* Derselbe an Michelagniolo: ... Io ebi la uoftra de 2 con una a N. S., la quale detti in fua mano. Leffela dicendo: »E mi fcriue apunto dua uerfi« etc. ... Forfe ui fcriuerra dua uerfi di fua mano (Reg. 120) ... Messer Tommafo da Prato affatto (*ha f.*), gia fono molti mefi, la inquifitione, come dice il uoftro amico. Di poi a fatta una procura a fuo modo et mandatola a messer Bartolomeo della Rouora con alturita infieme con S.i 4.o di potere annullare il primo contratto da farne uno altro etc.... I defegni (*der Gräber von Pius II und Paul II*) uegli mandero per quefta altra; non uegli o mandati prima, perche nonnaueuo trouato chi megli faceffi etc. (*AB. VIII. 278*). **119.**

1525. *23. Dezember.* Pier Polo Marzi, Sekretär Clemens' VII, an Michelagniolo: ... La prefente è per farui intendere, come N. S.re alli giorni paffati hebbe la voftra de 7 (*soll heifsen 2 dec.*) col difegno a piedi della libreria, gli mandafti; et per esser Sua S.ta fino adesso ftata occupata in cofe d' importanza, non ha prima possuto per tale caufa farui respondere, et che el difegno predicto li piace et fatiffa. Et dice, che li ochi difegnati per dare li lumi fi penfa habbino ad essere una cofa bella; ma che non fa, fe la poluere, (*che*) riceueranno, fara maggiore chel lume rendere poteranno. Et che alzando el muro duo braccia per fare le fineftre, come aduifate, et essendo parte del tecto pofta fu, et hauerlo hora ad diffarlo et tramutare legnami, fe 'l reggera el peso et fara danno alla fabrica. Pure che effendofi Sua B.ne liberamente rimessa in uoi per confidare nella affectione et virtu vostra, fi perfuade, tucto hauiate afare ad beneficio et utile d' essa fabrica per hauerne piu cognitione che non ha Sua S.ta et alcuno altro. Et quello che ui fcripse Ser Jo. Fran.o (*Fattucci*) della statua da farfi, dice N. S. ui facci intendere, che gli è la verita et non burla, et defidera, fi facci, fe 'l ci fara tempo etc. Darauf folgt das Postskript, das Gotti I. 166 abgedruckt hat, von des Papstes eigener Hand (*AB. IX. 515*). **120.**

1526. (st. c.) *8. Februar.* Fattucci an Michelagniolo: ... Io hebi la uoftra de 4 co difegni, quali fi moftrorno a N. S. Piaquogli (*sic*) grandemente et circa il ciborio dell' altare maggiore gli piace fommamente, ma non uorrebe torre la ueduta della cappella, auendofi a dipingere, quando piacera a Dio etc. ... Dipoi confiderato la porta et mifurato, dice, che le u' ando gli ftipiti et il cardinale, et mouendo di terra dua pilaftri et fopra fra uno pilaftro et l' autro non paffando l' alteza di detto cardinale, et facendoui bechategli che ifportaffino in fuora uno braccio o piu, fecondo che a uoi pareffi, et il refto nella groffeza del muro. Pargli, che fra la cornice difopra et il cardinale fia braccia 5; et effendo cofi fenza altre colonne, uedete, fe fi puo fare cofa bella etc. ... Leffe la uoftra, laquale non mi rendè; meffefela nella fcarfella, dicendo con grande allegreza: »Quefta uoglio che fia teftimonio, che io faro feruito«. Circa la croce di criftallo dice, che fella fuffi piu bella che la fua, e di quefto fene ftara auoi; ma uole fapere il cofto etc.... Hora circa a cafi mia non fo chi fia quello che ui abia meffo quefto giribizo nel capo col dire, che io ui dimandero prouifione, chome fe io fuffi qua che trifto. Io non penfaui mai ne penfero fenon affare tutto quello che io fapro et potero per uoi et pe uostri, et la prouifione, che io uoglio dauoi, fie quefta, che per infino che io uiuero, fono et faro fempre per mettere la roba et la uita per uoi etc. (*AB. VIII. 279*). **121.**

— (st. c.) *23. Februar.* Fattucci an Michelagniolo: ... Io o la uoftra de 17 di quefto, la quale detti in mano di N. S. Ne prefe grandiffimo piacere, quando leffe, che uoi uolete finire tutte le figure della fagreftia, dicendo: Poiche egli a cominciato al lauorare, io non uorrei, che e perdeffi tenpo in altre cofe ne aueffi a penfare per hora ad altro che alle figure. Del ciborio diffe, che gli piace grandemente in full' altare. Ma quello che lo faceua penfare altroue era per non guaftare la uoftra fantafia, cioe fe uoi uoleffi uno di dipingere la cappella. Et non uorrebbe, che quefto ciborio gli toglieffi la ueduta. Per tanto, quando ui parra, gli piace, che uoi faciate fare uno modello grande o picolo, come uoi giudicherate (*sic*) fia il meglio. Circha la croce dice, che ordinera di uederla, cioe che la uenga qua, et credo, che e la comperra. Circha al ricetto diffe: »Ringratiato fia Dio, che la cofa debe effere in modo auiata, che Michelagniolo non u' ara piu a perdere tenpo«; fiche per quefte parole et altre, che e diffe, comprendo, che Sua S.ta non defidera altro che la fine di quefte fepulture, dicendo: »Noi uiuiamo fi poco, che chi non fa prefto, e non fi fa lume innanzi, nonne (*non è*) chi facia poi per lui« ... (*AB. VIII. 281*). **122.**

— *10. März.* Lionardo Sellajo, der in Florenz auf kurze Zeit gewesen war, an Michelagniolo: ... El papa dua uolte mando per me e dettemi udienza ... et volfe, mi chominciassj alla libreria, dipoj alla sagreftia e chofa per chofa gliele disegnassi e poi a marmj rittj e chome el modo dell' abozare; e mi dimando, per che causa v' eri ftato. Dissj ... aueuj fattj e modeglj delle 8 fighure, che non si gettono in forma, ma perche

nessuno non vede niente, dichono, e si sta; di che chon tante risa e piacere gli fu capace, che anchora ride ... E dissigli, chome m' aueuj detto e promesso, per infino a settembre le 8 fighure sarebbono alla perfezione, che le 4 da finirle presto etc. ... Ragonaj della di Giulio; dissemj: »Voglio per ongnj modo s' assettj« etc. Fecilo ridere, che mi disse, gliera suto detto, era rotto una delle 4 fighure, e per quello stauj adirato. Rispose, non era vero etc. ... (*AB. IX. 457*). **123.**

1526. *3. April.* Fattucci an Michelagniolo: ... Io o la uostra de 24 del passato, per la quale intendo le nouelle et ciancie, che uanno dicendo di costa e cicalonj per parere d' assai; abbiate patientia. Ora per essere stato questi di fanti, nonno potuto parlare prima con N. S. Jeri parlai con S.ª B.ne, dicendogli quello che uoi m' auete scritto. Volle legiere la lettera, laquale gli dette grandissimo piacere; et credo, che Girolamo sara seruito, perche mi disse, che io gniene ramentassi. Dipoi entro ne casi uostri et disse: »Scriuigli una buona lettera et digli, che tutte le cose che e fara, che io le aprouero senpre«. Del palco dice Sua B.ne che, se ui paressi che fussi per riuscire cosa bella, uorebe, che come in tera sono tre uie, che mettono in mezo due ordini di banchi, cosi uorebe fussi nel palco. Non ui parendo, dice, che uoi faciate quello che meglio ui uiene, et dice, che trouiate o faciate trouare asse d' albero e di noce per e banchi, doue anno a stare e libri. Et perche dice, che uoi uoleui la resolutione della pichola libreria per potere fare il tramezo fra i ricetto et la libreria, dice, che uoi lo facciate come se la picola fussi fatta, laquale uole si facia come sara finito i ricetto. Del ciborio è contento faciate il modello in propia forma. Faretelo fare, quando ben ui uerra, et quando nonnarete tante faciende, et allora darete auiso delle colonne, acio si possino cauare a Porto, doue dicono, che euene la grandeza ...... Dipoi N. S. mi disse: »Priega Michelagniolo, che si facia euitare per due cose: la prima, che uno non puo fare ogni cosa; la senconda (*sic*), che noi uiuiano poco«. Ora quando ui uerra bene a chiamare gli scarpellini, uorei, mene dessi auiso, achioche (*sic*) il Figi (*sic*) non sia il primo a dare la nuoua a N. S., che quasi senpre mi fara le mosse etc. ...... (*AB. VIII. 282*). **124.**

— *18. April.* Derselbe an Michelagniolo (*AB. VIII. 283*) = Gotti I. 770. Auf der Rückseite das Fragment eines Gedichtes (Nr. XXX). **125.**

— *6. Juni.* Derselbe an Michelagniolo: ... Per l' ultima mia ui scrissi, come N. S. era contento, che maestro Giouanni da Udine uenissi, con questo che uoi auessi a dire quello che ui pareua, si auessi affare in quelli conto (*sic cento*) quadri; ne uole, che e facia se non tanto quanto uoi gli ordinerete. Ne mai n' auete dato risposta, ne io n' o ancora parlato con maestro Giouanni, perche aspetto dauoi resolutione, et faro quello mi ordinerete. Con questa ui mando il disegnio della porta col epitaffio et molti altri, equali darete allo Spina, gli facia legere a cotesti dotti et maxime a uno notaro ouero cancelliere della Signor(*i*)a; et perche nessuno di questi ne piace a N. S., saluo che quello che è in sulla porta gli piace un poco piu; et se di costa sene facessi qualcheduno, faretegli mandare, et io gli mostero a N. S. Et fate, che e ui sia parte del uostro subietto, et a onore de Dio et de santi della casa. Di poi disse, che d' ogni cosa uoi faciate a uostro modo solo uorebe sapere quello che uoi lauorate, perche ne piglia piacere grandissimo. Della cosa di Julio ui priegò, ui risoluiate et per l' onore et utile et lasciate fare agli amici uostri et fateui aiutare alle figure. Perche di nuouo uenerdi sera N. S. mi disse, che uoleua fare la sua sepultura et di Leone costi, come gia ui scrissi. Et io gli risposi, che e dua lauamani era luogo troppo picolo, et che quelle de duci sarebono piu grande et forse piu belle, et dissigli, che le stauono meglio in chiesa, quando uoi trouassi luogo acomodato; et non ui essendo, che e si potrebe disfare S.º Giouannino insino al chiassolino et fare uno tenpio tondo et metterui tuta dua le sepulture. Dissemi, che la sarebe una spesa di cinquanta milia ducati; et io dissi, che e bisogniaua pregare Idio di uiuere, che la spesa non sarebe grande. Ebelo secondo me molto caro questo ragionamento et disse: »Lasciano fornire queste; dipoi sareno quello che noi sareno consigliato et massimo da Michelagniolo«. Ve l' o

fcripto, acioche uoi ui poffiate, quando ui uien bene, penfare; et feui pare darmene auifo, farete uoi. Delle arme N. S. dice, che non ui uole arme di papa, ma quella di cafa colle liuree et acomodarui la fua, cioe andor illeuf (*sic*), del legniame che auete meffo afechare, cioe tegli, abeti, affe dabero (*sic*). Non auete auifato de noci; fe nonnauete comperati, fate di comperargli, perche N. S. uorrebe, che e banchi fuffino d' uno legno che duraffi affai; quando uoi credeffi, che faciendogli tutti di noce, fuffino piu durabili etc. ... (*AB. VIII. 284*). **126.**

1526. *17. Juni.* Michelagniolo an Fattucci: (*Mil. p. 453*) (nicht April), das richtige Datum ergiebt sich aus Fattucci's Schreiben vom 7. Juli (Reg. 129). In dem Schreiben giebt der Künstler folgende Übersicht über den Stand der Arbeiten in der Kapelle: 1. Fertig aufgebaut war die für Giuliano, duca di Nemours, bestimmte Wandarchitektur. 2. Von der Lorenzo's, duca di Urbino, vis-à-vis lagen die Werkstücke zur Aufmauerung bereit. 3. Desgleichen sollten die Stuckierung und Ausmalung der Deckenwölbung der Kapelle in Angriff genommen werden (durch Giovanni da Udine). 4. Von den Gräberstatuen wünscht Michelagniolo elf eigenhändig zu arbeiten, den Rest anderen Bildhauern zu überlassen. Keine einzige von diesen elf war bisher vollendet. Sechs von diesen elf Statuen waren in Marmor begonnen. Unter diesen sechs angefangenen war am weitesten vorgeschritten der duca Giuliano, Michelagniolo's Lieblingsfigur. In abbozzo lagen vor die vier Deckelfiguren zu den Gräbern der Herzöge und die Nostra Donna (*a sedere*) che va nella sepoltura di testa. Überhaupt noch nicht in Angriff genommen waren der duca Lorenzo und die vier Fiumi. 5. Nostra Donna che va nella sepoltura di testa übersetzt Springer irrig mit: die Madonna, die an die Kopfseite der Gräber zu stehen kommt. Es heifst aber nicht: alla testa delle sepolture; auch kann nicht gut eine Statue an der Kopfseite zweier vis-à-vis gelegenen Gräber stehen. Di testa gehört zu sepoltura — di testa *scilicet* della cappella. Die Nostra Donna war zusammen mit den noch nicht begonnenen SS. Cosmas und Damian zum Schmucke des gemeinsamen Grabes der beiden Magnifici an der Eingangswand bestimmt. Auch an diesem Grabe, das überhaupt nach den Akten sehr stiefmütterlich behandelt erscheint, war weder bisher noch bis 1534 etwas ausgeführt worden. **127.**

— *30. Juni.* Fattucci an Michelagniolo: ... Io non o rifpofto prima alla uoftra, perche N. S. fta rinciufo per la pefte (*et*) per l' ocupatione della guerra. Moftrai la uoftra, la quale ne prefe grandiffimo piacere del uolere murare l' autra fepoltura et ancora delle figure. Dice, che uoi allo abuzare ui faciate aiutare. Dipoi mando per maeftro Giouanni da Udine, il quale à dua lauori per N. S., cioe le bandiere per l' armata, che fono 8 o 9; l' autro fi è alla uignia, che fa una uolticiuola di mufaico a pefci et nichi et liuree et altre cofe belle. E fecondo lui dice, che fara finita per di qui agofto, et uerra fubito. Vorebe, che uoi faceffi fpegniere ora la calcina in luogo frefco, et che non ui andaffi fu grondaie ne altre aque, ne ui deffi fu troppo fole. La calcina uole effere di quella della Caprona o forfe uole dire Capraia et farla fpegniere a Pifa, come l' autra uolta che e lauorò cofta; et fefi poteffi trouare calcina di treuertino, farebe meglio. Per tanto darete quefta allo Spina, et lui la fara fare a Saluiati di Pifa etc. ... (*AB. VIII. 285*). **128.**

— *7. Juli.* Derselbe an Michelagniolo: ... Jeri ebbi una dello Spina, per laquale intendo, uoi non auete auto una mia rifpofta alla uoftra de 17, laquale era de 30 del paffato. Nun wiederholt er den Inhalt seines letzten Schreibens: von den 8 bandiere di messer Andrea Doria, che faranno finite fra 15 di; von dem Mosaik in der Vigna des Papstes und von dem Kalk. Sodann heifst es: N. S. uolle legere la uoftra et prefene piacere affai del uoftro lauorare et ancora del murare la fepultura. Di poi diffe: »Io sono certo, che le faranno finite, come dice«. Bittet Michelagniolo 3 bis 4 scarpellini zur Hilfe zu nehmen (*AB. VIII. 286*). **129.**

— *17. Juli.* Derselbe an Michelagniolo: Io hebbi la uoftra (*del*) 17 del paffato et a 30 ui rifpofi. Dipoi che qua fu tolto uno mazo di lettere, alla medefima a 7 di quefto ui fcriffi una altra ne o altra rifpofta dauoi. Jarfera messer Jacopo mi diffe per parte di

N. S., che io ui fcriueffi, che Sua B.ne uorebbe, che per ora uoi ifpendeffi in tre mefi quello che fi fpende hora in uno (*anno*) nella libreria, ma per conto delle fepulture. Vi priega, che uoi togliate et fpendiate in chifcarpelli (*sic iscarpellini*) quanti uoi piace; et di quefto ara fommo piacere, fi fpende affai, ma nella libreria per hora non uole fi fpenda tanto, et uole, fi fciemi dua tertii dalla fpefa il mefe. Di maestro Giouanni da Udine a fettenbre ne uerra a ogni modo con qualche garzone. Vi priega, faciate fpegnere la calcina, come per altra ui fcriffi: quanto, nollo fo; ma auendo affare tanto lauoro, credo non bafteranno fei mogia. Hora facetene fpegnere, quata (*sic*) uoi credete che bafti a dare tre incollature etc. (*AB. VIII. 287*). **130.**

1526. *12. September.* Derselbe an Michelagniolo: ... Io o la uostra con una di Giouanni Spina; ne da poi che io fono a Roma, nonnebbi mai magiore piacere che questa uostra, per intendere il difpiacere auete del mio patire, perche dubitauo al contrario. Ma fe Dio mi concedera gratia, che la cofa di Julio f' aconci, amme parra effere ftato in paradifo et non patito di cofa neffuna: che fe manderete il difegnio, credo a ogni modo fare, che uoi farete contentiffimo. Circa al profferirmi uoi, ui ringratio quanto poffo ne uoglio niente dauoi; et quando ui ueniffi bene a fcriuere una lettera a N. S. in mio fauore, fono certiffimo, che la fara grandiffimo futto (*frutto*). Et quefto fi è, che N. S. fi tiene fadiffatto di uoi grandemente, et è d' oppenione, che uoi abiate a feruirlo d' ogni cofa, et penfa, che finite quefte, che uoi abbiate a finire la fepultura di Lione et la fua, et uole, che uoi togliate tanti uomini, che le fieno perfto (*presto*) finite, piacendo a Dio, in mentre che e uiue. Et diffe a quefte: »Io uoglio, che e facia a fuo modo, ma a quelle di Leone et mia uorro, che e facia a mio modo«, siche non penfate a dire. E ci è chi fcriue et chi dice mille nouelle, perche Sua Santita non crede niente, et fa molto bene, che uoi lauorate affai, et a paura, che uoi non duriate troppa fatica. Et qua non ci è uomo che dica niente di quefti fcarpellini, anzii dicono tutti bene, et che le (*l' è*) et fara la piu bella opera del mondo. Farete murare l' autra fepultura, perche N. S. gli pare mille anni; et quando messer Jacopo gli diffe et moftrogli la uostra, N. S. diffe, che uoi faceffi a uoftro modo d' ogni cofa: per tanto fe uoi fcriuerrete, fono certo, che uoi farete buono frutto. Di maestro Giouanni da Udine fono ftato parechi di per uolergli parlare et intendere, che la calcina di Pifa quello che fena (*se n' ha*) affare in quefta uernata, et come f' a a tenere, che la non fi guafti; ma perche egli fta alla uignia del papa, et per effere piuouuto (*sic*), non ui sono potuto andare. Et per quefta uernata non potra uenire; et perche dice, non fi puo lauorare pe diaci et per non auere finito qua etc. (*AB. VIII. 288*). **131.**

— *16. Oktober.* Derselbe an Michelagniolo: ... Da messer Jacopo o auto il difegno di Julio, ilquale mi a dato grandiffimo piacere. Diffemi, che uoleua parlare collo agente di messer Bartolomeo della Rouera, ilquale andai fubito a trouare, che fta da S.° Mauto (*Marco*). Troua' lo, che era nello letto malato, et per tutta quefta fettimana uerra a parlare con messer Jacopo, et io ui ritornero; et parlato che messer Jacopo gli auera, uene dara auifo di tutto, et uedrete, che tutto quello che io uo fcriptto pel paffato, fara conneffetto della cafa et delle altre cofe, che non fene leuera niente. M' a riciefto, che uole mandare il difegno al duca d' Urbino; quando ui piaceffi, lo mandero, et non uolendo, auifate quello f' a affare, et tanto fi fara. N. S. fara infull' acordo uno brieue a uoftro modo, come per altra ui fcriffi etc. .... Del palto della libreria per ora nonne uole fare niente. Per e marmi et figure dice N. S., che uoi faciate quanta fpefa ui pare, che l' ara cariffimo etc. (*AB. VIII. 289*). — Am 1. November schreibt Michelagniolo an Fattucci (*Mil. 454*), desgleichen am 10. November an Giovanni Spina (*Mil. 455*). **132.**

— *23. November.* Derselbe an Michelagniolo: ... Io fcriffi allo Spina circa alla fepultura di Julio come la cofa andaua, et a quello che fi era rimafto; et per ancor per non effere messer Jeromo (*sic*) ben guarito, non f' è potuto dare fine a quefta benedetta fepultura. Siamo rimafti d' essere infieme collo inbaffciadore del duca et fare di auere una lettera da Sua S.ª d' effere contento; et forfe farene fenza mandare il difegno in

Lombardia. Jarfera parlando con noftro S., uolle uedere il disegno di Julio et dimandommi d' ogni cofa. Di poi mi commeffe, che io ui fcriueffi, come Sua S. uole mandare cofti le reliquie, et dice, che uoi faciate fare uno ciborio in propia forma grande, come fe fuffi di marmo, colle colonne et pilaftri, tutto di legname fcorniciato et dipinto e forte, et che uoi mutiate l' altare et scalini, come a uoi parra che ftia meglio; et a quefto modo ftara tanto, che fi facia di marmo, et fatelo in modo, che le reliquie ui ftieno ben ficure. Et tanto mi commiffe, che io ui fcriueffi; et fe ui ueniffi bene a fcriuere dua uerfi di quello che uoi fate et auete fatto, farebbe bene, perche N. S. mene dimando etc. ... (*AB. VIII. 290*). **133.**

1526. *8. Dezember.* Fattucci an Giovanni Spina: ... Io molto mi marauiglio, che auendo fcripto a uoi et a Michelagnolo la uolonta di N. S. del fare il ciborio fopra l' altare di S.° L.°, et di gia fono a ordine tutti e uafi colle reliquie per mandarle; et uole, che le fi mettino in detto ciborio di legname. Dubito, che uoi ne Michelagnolo non arete aute le mie; nolle auendo aute, datemi auifo, perche di nuouo uene fcriuerro et parleronne al papa. Et fe aueffi auto altra commeffione, ancora datene auifo. Della cofa di Michelagnolo fono a quello medefimo; la caufa (*è*) quefti trauagli; niente di meno o a effere con S. 4.°, et credo cauarne prefto le mane, fe piacera a Dio. Io fono ftato circa ano (*uno*) mefe, che io non u' o fcripto. La caufa era, che io aueuo deliberato non ui fcriuere, fe uoi non mi rifpondeui di quefto ciborio. Ora ueduto, che le reliquie fono gia a ordine, ui priego, ne diate qualche auifo, et che N. S. non creda, che io non u' abia fcripto tutto quello che Sua S.ta m' a commeffo etc. (*AB. XII. 8*). **134.**

— *21. Dezember.* Fattucci an Michelagniolo: ... Io o la uostra de 13 del prefente, amme gratiffima, che in uerita n' è tenpo. Iarfera parlai con N. S. et moftra' gli la uoftra; et circha il ciborio dice, che uoi lo faciate fchorniciato et femprice et forte. Del colore lo rimette in uoi; et circa a cilaloni (*sic*) dice, che uoi non ui penfiate, et che gli lafciate carlare etc. ... Messer Jeronimo da Urbino di nuouo è uenuto a parlare con messer Jacopo et agli promeffo di fare tutto quello, che uoi abbiate aftare collo animo in pace. Ne ancora è bene guarito; et io nonllo lafcio tenere terra et fempre lo follecito. Dimandommi delle fineftre ferrate; gli diffi, che il Figi andaua dicendo, che uoi non lauoraui. N. S. diffe: ... egli è una beftia, e farebe meglio a cicalare manco. Per tanto fate a uoftro modo et mutate l' altare et fate, come fe l' aueffi affare di marmo etc. (*AB. VIII. 291*). — Kurz danach, zu Beginn des schlimmen Jahres 1527, muss Fattucci nach Florenz zurückgekehrt sein. Die Korrespondenz hört damit zwischen den beiden Freunden auf, um erst wieder zu beginnen, als Michelagniolo in Rom war (*1537*). Unzweifelhaft ist eine gröfsere Anzahl von Briefen, besonders seit Oktober 1534, verloren gegangen. **135.**

1527/28. 2. *März.* Leonardo Niccolini in Orvieto an Michelagniolo in Florenz: ... Quando giunffi qui, N. S. mi domando, fe uoj lauorauj? Li diffi, come eri opresso dalle efpeffe, et che di gia era efcottata la pigione della caffa, et che non fapeuj, doue auer danarj. Commeffernj, ui fcriueffj, fe uoleuj reftare cofti a lauorare, ui faria rimettere adeffo ducatj 500 e di poi ordinare mene (*sic*), ui faria prouedere alli giornate; di che effendo di tale animo, datemene auifo etc. (*AB. X. 581*). **136.**

1529. *Anfang* (*st. c.*) *oder Juli des Jahres.* Diebstahl in Michelagniolo's Atelier in der via Mozza (Gotti I. 203: 1531 ist unrichtig). Nur die beiden angegebenen Daten kommen in Betracht; der Juli, falls man Inazi l' afedio di 3 meffi in Mini's Ricordo wörtlich nimmt (29. Oktober Beginn des Bombardements). **137.**

1530. *12. August.* Kapitulation von Florenz. Michelagniolo (molti giorni stando nascosto in casa d' un suo grande amico) pardonniert, beginnt für B. Valori einen Apollo. **138.**

— *31. Oktober, Anfang November.* Kardinal Nikolaus von Schomberg übernimmt an Stelle Valori's die Regierung in Florenz (Cambi). B. Valori hat entweder vor seinem Abzuge oder in der Zeit vom 24. bis 27. Juli 1531, als er zur Vereitelung des von Ippolito de' Medici unternommenen Staatsstreiches in Florenz weilte, die Statue der Nacht fast vollendet gesehen (Gaye II. 229). **139.**

1530. *17. November.* Figiovanni an Michelagniolo: ... El Reuerendissimo Cardinale Cibo, nipote a N. S., ſe troua in Firenze (*per andare a*) Roma. Deſidera prima, per caſo che li inporta afsaj, con uoi parlar, quanto et ſe ui ſia di piacer uedere con poche perſone queſta mattina la opera voſtra laldabile per poſserne, com' è ſuo debito, darne notitia alla S.ta di N. S. Sarauj di piacer adunque non intrare in opera queſta mattina per tenpo, perche a caſa doue ſara o al luogo uoſtro poſſa parlare con uoj del caſo et biſogno ſuo et uedere le figure etc. (*AB. VIII. 317*). **140.**

— *Copia d' uno capitulo d' una fa scriuere Nro. S.re al veschouo de Asciesi de 25 di Novembre:* ... Farete intendere al Figi, che Nro. S.re ha inteso, che coſti hanno fatto paghare a Michelagnolo scultore certe centinaia di ducati, ilche non li è punto piaciuto; e Vra. S.ria ne intendera il uero apunto et ne dara aduiso, perche in queſto caso Esso uorra, ne sia imbasato, ſtando la coſa in questi termini, per farlo piu vigilante alla fabrica (*AB. XII. 12; Gaye II. 221*). **141.**

1531. *29. September.* Bericht G. B. Mini's in Florenz an B. Valori in Rom über Michelagniolo's Zustand und den seiner Arbeiten in S. Lorenzo. Die Aurora wird darin als beendet bezeichnet. Der Vollendung entgegen gingen uno di que vechi (wohl Crepuscolo). Unfertig, doch begonnen waren die Nostra Donna vom Grabe der Magnifici und der Aufbau des Grabes des duca Lorenzo. Noch nicht (oder nur wenig) angefangen war die Statue des duca di Urbino selbst. Der Brief korrespondiert vortrefflich mit Reg. 127. **142.**

— *26. November.* Benvenuto della Volpaia in Rom an Michelagniolo (*Gotti I. 211*): ... Ragionamo (*Benvenuto e il papa*) delle figure lauorate e finite e de marmi che rieſcano begli etc. ... Sua S.ta m' impoſe, ui ſcriueſſi per parte d' eſſa, che uoi pigliate una ſtanza a uoſtro modo, e ſia ſana ... E che diſidera, che uoi finiate coteſta opera; che conſiderato el tempo ch' ella uuole, arebbe caro, che uoi facieſſi e modegli delle figure e facieſſine fare a chi una e a chi un' altra, dicendo, che ſi ſapra bene, ch' elle non ſaranno di ſuo mano etc. (*AB. VI. 82*). Am 21. November hatte Clemens VII das Breve zu gunsten Michelagniolo's erlassen, das er etwa gleichzeitig mit diesem Schreiben erhalten haben wird. **143.**

— *25. Dezember.* Giovanni da Udine in Rom an Michelagniolo: ... N. S.re me a parlato, che uole che io vengna a Firenza (*sic*) ad fare de ſtucchj la (*sic*) ſua cappella houer tribuna ... et a questj dj de nouo me a dicto, che io me metta in hordine per questa inſtate che viene, e che io trouj zenti che me aiutj: del che ſara dificile, perche mi ſonno mortj quaſi tuttj li mej lauorantj in queſti frangentj de Roma, e bisogna farne de noui et penſare di fare opere facili che poſsa fare con zentj noue. Perche gia una uolta me parlo N. S.re, che 'l ci era da fare ſtorie grande de una banda, per le quali la mia perfexione (*professione*) non è de ſcultore etc. Wünscht von Ma. la forte dell' opera et la miſura della cappella zu wissen, per farne un diſegno für den Papst etc. (*AB. IX. 730*). — G. da Udine arbeitete in der That seit Frühjahr 1533 (*Brief Figiovanni's vom 10. März 1533, AB. VIII. 318*) die »varij ornamenti di ſtucco« (*Bocchi; Vasari*) bis Herbst 1534, wo er fortging. Das Angefangene wurde später entfernt (*Moreni*). **144.**

1532. Copia d' un capitolo della lettera al (*sic*) Figiouannj da Roma *de 15 Agosto* (*Jahr fehlt, ist aber sicher 1532; Varchi III. 7*). E dice, non uoglio altro diruj, per gratia di Dio ſon ſano, benche ſtia con paura, che ungni di ne ammala aſſaj (*scil. an der Pest, die in Florenz damals grassierte*): che doue in borgho era 300 malati, oggi uene (*vi ne è*) 900; pero pregate Dio per me e abbiateui buona cura.

Stamane el S. Duca uenne a udir meſſa in Sto. Lorenzo con Vicere e di poi uolſe uedere le uostre opere ſante delle fiure, e biſognio aprire le caſſe e poi entrare per le fineſtre uostre. Pregoui, abiate buona patientia. El vostro Batiſta Figiouannj etc. (*AB. VIII. 324*). — Michelagniolo befand sich damals in Rom, um am Juliusgrabe zu arbeiten, was ihm laut Kontrakt vom 29. IV. 1532 gestattet war. Die Überschrift von fremder, doch gleichzeitiger Hand ist fehlerhaft. Zu lesen ist: dal Figiovanni a Roma. — Der Inhalt des Briefes ist von Figiovanni. **145.**

1533. *Ende Juli.* Bericht Michelagniolo's an den Papst über den Stand der Arbeiten in San Lorenzo (verloren). Giovanfrancesco Binj in Rom antwortet ihm im Auftrage des Papstes am 3. August: ... Piace a Sua S.ta afsai tutto quello che auuifate efser fatto, et che andate faccendo. Et parendoui di bifogno il ftar uoftro cofti, perche l' opera si conduca bene, Sua S.ta hara caro, che doppo che harete finito a quanto fiate obbligato qui, ritorniate cofta et ci fiate tanto che le cofe siano condotte al sicuro. Et pero nel venir in qua, se vi parra di menar di cofti qualchuno che ui aiuti a finir ... giudicha che non fara fe non bene. Folgen Vorschläge und Wünsche in betreff der Libreria, an deren Palco damals gearbeitet wurde. ... Che maestro Gio. da Udine vadia oue desidera, Sua S.ta è contento, ma che torni a tempo di poter finir etc. ... (*AB. VI. 92*). — Damals, doch in Abwesenheit des Meisters, könnte die burla stattgefunden haben, die G. Bat. del Tasso legnajuolo sich mit dem fremden Abte erlaubte, der San Lorenzo besuchte und überall zu tadeln fand (*Lasca*). **146.**

1534. *Herbst.* Übersiedelung Michelagniolo's nach Rom. Tod des Papstes. Kurz vor seiner Abreise hatte der Künstler die Statuen der beiden Herzöge in die Nischen ihrer Wandgräber (wo sie sich noch heute befinden) heben lassen (*Vas. p. 384*). Die allegorischen Gestalten lagen noch nicht auf ihren Sarkophagen. Niemand war bis dahin in der Sakristei beigesetzt, weder von den Duchi noch von den Magnifici. **147.**

1536. *4. Mai.* Karl V besucht die Kapelle (*Varchi III. 243*). **148.**

— *13. Juni.* Vermählung Alessandro's mit der Margarete, aber in der Kirche S. Lorenzo, nicht in der Sakristei (*Varchi III. 244; Moreni II. 241 irrig*). **149.**

1537. (st. c.) *6. Januar.* Involfero (il corpo del duca Alessandro scannato) in un tappeto e celatamente lo portarono in San Giovannino e poi nella Sagrestia vecchia di San Lorenzo, ove in una caffa (*di legno*) lo ferrarono (*Rastrelli II. 204 nach Varchi III. 265*). **150.**

— (st. c.) *14. Märꝫ.* Feierliche Exequien in der Kirche, nicht in der Sakristei von San Lorenzo. Fu fatta pel corpo suo una cassa coperta di broccato d' oro; ma perche fu riposto nel sepolcro del padre, restò in Sagrestia (*vecchia*) e dopo alquanti giorni fu messa in coro con gli stendardi rossi, che avanzarono al funerale (*Giornale di Sagrestia; Moreni II. 232; Descriꝫione p. 93*). **151.**

1537—ca. 1545 (?). Die Sakristei wird in den Zustand gebracht, den sie bis vor einigen Jahren wesentlich gehabt hat. Direkte Veranlassung dazu mochte die Ermordung Alessandro's gegeben haben, ferner der Umstand, dass die Hoffnung auf Michelagniolo's Rückkehr nach Florenz behufs Fertigstellung der Grabkapelle gänzlich geschwunden war. Der neue Herzog Cosimo gab dafür die nötigen Anweisungen und Mittel her. Wer mit der Leitung und Ausführung des Ganzen betraut war, weifs ich nicht gewiss; nicht Vasari, der sich andernfalls besser informiert gezeigt und auch in den Vite davon ausführlich berichtet haben würde; möglicherweise, aufser Tribolo, Montorsoli und Montelupo (letzterer bis 1541/42, wo er in Rom war). Die ganze Arbeit ist sicher nicht a. 1536 zu stande gebracht worden; beanspruchte vielmehr eine geraumere Zeit. Mussten doch gewisse Marmorteile der Kapelle, welche Michelagniolo zwar intendiert, aber noch nicht in Angriff genommen hatte, überhaupt erst beschafft werden. Dazu gehörten: 1. Der Altar — den vorhandenen halte ich nicht für ein Werk Michelagniolo's, trotz Bocchi's, Moreni's u. a. gegenteiliger Behauptung. — 2. Die Sarkophage, die doch erst vollendet sein mussten, ehe die Leichen hineingebettet werden konnten. Sicherlich hatte Michelagniolo schon diese Särge, und zwar mit einer rundlichflachen Deckelform, projektiert, von der in der erwähnten Zeichnung bei Symonds eine frühe Idee vorliegt. Auch die Gestalt der jetzt vorhandenen Cassoni ist michelagniolesk. Doch sehe ich darin nicht eigenhändige Arbeiten des Meisters, sondern solche von Gehilfen, etwa Montorsoli's oder Montelupo's. Doni nennt sie schon (*Reg. 153*). — 3. Die drei Statuen für das Grab der Magnifici mussten vollendet werden — angefangen seit etwa 1533, Ende 1532 (*Vas. ed. Frey p. 383 Nr. 137. 3; Reg. 146*); noch unter Herzog Cosimo in Arbeit — etwa bis 1559? (*Vas. Nr. 138*) — 1563 als längst fertig bezeichnet (*Sans. VIII. 368*). Solange die Arbeiten dauerten, war die Sakristei ver-

schlossen; doch gewährte der Canonico Figiovanni (seit 1534 Prior, † 1544) einigen, z. B. dem Bildhauer Tribolo, Einlass. Nach Beendigung derselben erfolgte die Beisetzung bezüglich die Translation der Leichname aus ihren bisherigen Gräbern in die Sakristei. Zuerst wurden in den einen Sarkophag der duca di Urbino, darüber, doch in entgegengesetzter Richtung, Alessandro gelegt und auf den Deckel die Statuen der Aurora und des Crepuscolo (so der Befund vom 1. März 1875, *Heath Wilson p.563*); in den anderen der Herzog Giuliano (ob allein?) und darüber Giorno und Notte. Ganz zuletzt, nach Lapini's Diario (wenn anders dessen Angaben zu trauen ist), am 3. Juni 1559, Lorenzo il Magnifico und auf ihn sein Bruder Giuliano, welche seit 1492 bezw. 1478 in der Sagrestia Vecchia ruhten (*Paris de Grassis ad 2. Dezember 1515, cfr. Reg. 154*). Als die Aufstellung der Grabdenkmäler der Herzöge vollendet war, wurde die Kapelle dem öffentlichen Gebrauch überwiesen, auch der von Clemens VII 1532 (14. November) bis ins einzelne geordnete Totenkult regelmäfsig ausgeübt. Das geschah offenbar 1545, wie die zur Feier der Eröffnung der Sakristei angefertigten, mehr oder minder gelungenen Verse dichterisch veranlagter Florentiner beweisen. Dahin gehören u. a. zwei Sonette Varchi's (*due Lezioni p. 118f.*), vor allem Giovanni Strozzi's hochberühmtes Epigramm auf Michelagniolo's Nacht, verfasst a. 1545 (Sommer) und etwa im Herbst des Jahres oder Frühjahr 1546 von Michelagniolo in Rom beantwortet (*Frey Nr. CIX. 16. 17*). **152.**

1545—1548 (?) Doni beschreibt die Sakristei (i Marmi, Parte IV, gedruckt 6. November 1552 in Venedig; Doni lebte bis 1548 in Florenz). Er nennt ausdrücklich die Nostra Donna, die Capitanoni, die Deckelfiguren, die *arche*; das übrige nicht, was Zufall sein kann. Die Situation ist folgende: Zuerst blickt der Fremde starr auf die Aurora, die ihm eine Geschichte erzählt. Danach wendet er sich zur Notte. Jetzt geht er zum gegenüberliegenden Sarkophag und fragt, wer darin liege: in questo cafsone macchiato chi ci diace — er steht also davor. — Als Antwort: die Asche des grofsen Alexander. Bei machiato vermag ich nicht an buntgefleckten Marmor zu denken. Vielleicht liegt eine Anspielung auf den blutigen Leichnam des Ermordeten oder an den früheren, noch sichtbaren Holzsarg, den eine Brokatdecke umhüllte, vor. Auch der Steinsarg konnte noch eine entsprechende Bedeckung gehabt haben. — Darauf der Fremde: Und jene grofse bewaffnete Gestalt dort oben: quà fu di fopra — er ist also wieder zum Grabe mit der Notte hinübergetreten, um besser sehen zu können. Antwort: dieser (hier oben) (questo) ist der Herzog Giuliano und jener drüben (e l' altro di là) der Herzog Lorenzo. — Endlich: Und die staunenswerten Thonmodelle hier unten — queste qui bafse? — er steht also davor. Antwort: Das sollten zwei grofse Marmorfiguren werden, die Michelagniolo arbeiten wollte. Wegen des due denke ich an SS. Cosmas und Damian. Danach mochte das Grabmal der Magnifici in der That damals noch nicht eingerichtet worden sein. Nimmt man entsprechend dem Sprachgebrauch bezw. Wechsel von qui und qua, bei jeder Frage resp. Antwort, wie es doch scheint, eine Änderung des Standortes an, so ergiebt sich, dass Doni die ceneri del gran Duca Aleffandro unter der Statue des Duca Lorenzo bezeichnet hat, womit die gleichzeitigen Berichte und der Befund von 1875 übereinstimmen (*cfr. Reg. 150. 151*). Dass damit die Möglichkeit einer Namenverwechselung immer noch besteht, bedarf keiner Erörterung. **153.**

1559. *a dì 3 di Giugno* in Sabato doppo Vespro si traslatorno i corpi del Magnifico Lorenzo et di Giuliano, amendua di casa Medici, quali erano stati di molti anni sepolti in Sagrestia Vecchia di S. Lorenzo, et in questo detto dì si levorno di detta Sagrestia et si messano in Sagrestria nuova in uno Cassone grande, che vi è nell' entrare a man sinistra, di marmo. Il qual corpo di Lorenzo era tutto intero con il naso et altre membra, ogni cosa intera, ma secca, con la sua veste di panno bianco intera, solamente in pochi luoghi intignata, con il suo beretino in testa di scarlatto, che pareva nuovo; et si riconobbe subito per poco, che haveva perso di sua effigie, che fu cosa quasi da non la credere, essendo stato sepolto circa a 75 anni (*falsch* = *67*). Quello di Giuliano era quasi tutto consumato et stransfigurato. Veddesi la ferita etc. (*Diario Lapini's*

in Moreni, Descrizione p. 104, beide mit Irrtümern; Rondinelli's Bericht (ibid.) erweist sich als Kopie Lapini's mit dem gleichen Fehler). — Damit stimmt der Thatbestand, der sich bei der auf Veranlassung des ital. Unterrichtsministeriums am 2. Oktober 1895 vorgenommenen Eröffnung dieses Grabes an der Eingangswand der Kapelle ergeben hat.[1]
154.

1558 ff. Vollendung der Libreria, besonders ihrer scala, bei der Vasari und Ammanati beschäftigt erscheinen. **155.**

1563. *1. und 16. Februar* (st. c.). Vasari beantragt die Reinigung der Sakristei, besonders der statue affumicate; ferner sollte der noch fehlende plastische und malerische Schmuck derselben einer Anzahl von Künstlern zur Ausführung innerhalb zweier Jahre übertragen werden. Herzog Cosimo stimmt unter der Bedingung zu, dass Michelagniolo seine ursprünglichen Intentionen enthülle, auch die noch vorhandenen disegni dazu hingäbe, perche non vuole che si faccia niente prima senza l' ordine suo. Michelagniolo hat alle Wünsche und Aufforderungen unberücksichtigt gelassen, und so blieb das Projekt unausgeführt. Um die Aufstellung der Gräber überhaupt handelte es sich damals nicht (*Burckhardt*) mehr; die war längst erfolgt. **156.**

[1] Ein mir gütigst zur Verfügung gestelltes amtliches Protokoll besagt über den Befund: Nach Entfernung der Nostra Donna, der SS. Cosmas e Damian und zweier Steinschichten venivano in luce due casse assai rozze di legno sopraposte l' una all' altra. La prima trovavafi in condizioni cosi tristi, che il fondo era caduto in quella inferiore, formando un doppio strato di ossa, separate soltanto dai due piani di legname completamente corrosi. Sul coperchio della cassa superiore, che aveva dimensioni assai minori dell' altra, si riscontravano le tracce di una iscrizione di due versi, dei quali il primo soltanto leggibile diceva: GIVLIANO DI PIERO DI COSIMO DEI MEDICI. — Raccolte con ogni maggior cura tutte le ossa commiste agli avanzi dei legnami della prima cassa e depositata sopra apposito piano, si poteva verificare come il cranio, perfettamente conservato, avesse le tracce di due ampie e profonde scalfitture, prodotte da istrumento tagliante, ed altra scalfittura a taglio trasversale, perfettamente netto, si verificava sopra ad una delle tibie.

Procedevasi dipoi alla estrazione della seconda cafsa, di proporzioni maggiori, entro laquale erano le osfa asfai sparse e confusé di altro cadavere. Efaminato il teschio, pure assai bene conservato, gli intervenuti rilevavano, com' esso avesse caratteristiche evidenti per farlo ritenere quello di Lorenzo di Piero, detto il Magnifico.

In tal guisa gli intervenuti credevano pienamente avvalorati i ricordi e le memorie, secondo le quali i corpi di due fratelli Giuliano e Lorenzo dei Medici avevano avuti sepoltura nel cassone marmoreo posto di faccia all' altare della Sagrestia Nuova di S. Lorenzo, etc. Es ist sehr bedauerlich, dass die Herren der Kommission das Grabmal des Herzogs Giuliano bei dieser günstigen Gelegenheit nach seinem Inhalte zu untersuchen unterlassen haben.

Nachtrag. Erneute Prüfung des mir bisher zugänglichen Materiales lässt mich jetzt zu der Annahme neigen, dass das von mir im vorigen Hefte besprochene Blatt der Galleria Buonarroti doch wohl zur ersten Gruppe der Handzeichnungen Michelagniolo's zu den Mediceergräbern gehöre. Speciell jene flüchtige Skizze (Symonds I, 380 Nr. I) käme in Betracht, wo zwei Sarkophage nebeneinanderstehen und darunter von des Künstlers Hand das Prosa-Epigramm: La fama tiene gli epitaffi a giacere etc. (meine Ausgabe der Rime Nr. XVIII). Dann würden »Himmel und Erde« in den langgestreckten Rahmen neben der grofsen Mittelnische anzunehmen sein und in den kleinen Quadraten darunter die Inschriften.

PIERO DI COSIMO

VON HERMANN ULMANN

(Schluss)

Unter den Werken Piero di Cosimos, die noch am ehesten einen engeren Zusammenhang mit Cosimo Rosselli bekunden und deshalb als frühe Arbeiten zu gelten haben, ist der Hylas mit den Nymphen im Besitze von Mr. R. Benson in London an erster Stelle zu nennen.[1])

Die eigenartige Darstellung des von Theokrit besungenen, von Apollonios Rhodios[2]) geschilderten Mythus mag auf den ersten Blick etwas befremdend erscheinen. Piero ist der Antike gegenüber eben ein echter Sohn des Quattrocento, wie es auch Botticelli war.

Die Küste Mysiens denkt sich der Künstler als ein schattiges, kühles Thal. In den landschaftlichen Details tritt jene scharfe Beobachtung und liebevolle Wiedergabe des Kleinlebens in der Natur hervor, die Pieros Schöpfungen stets einen so anheimelnden, trauten Charakter verleihen. Die Nymphen haben den auf blumigem Wiesenboden ruhenden Sohn des Dryoperkönigs Theiodamas umstellt, als er ausgegangen war, für seinen väterlichen Freund Wasser zum Mahle zu schöpfen.[3]) Der Liebling des Herakles ist bei Piero nur ein krummbeiniger, blöder Junge, und seine zarten Entführerinnen, von denen Lorenzo de' Medici singt:

Delle timide ninfe a' petti casti
Qualche molle pensiero Amore infonde,
Se trae riso o sospir la bella bocca[4])

sind plumpe Bauerndirnen, die ihren niederdeutschen Schwestern an Schwerfälligkeit wenig nachgeben. Aber mit welch belustigender Naivität versteht es der Künstler, die Liebeswerbung jener Waldschönen in allen ihren Stadien zu schildern! Von der scheuen Bewunderung der jüngsten, die ein Hündchen zum Spiel und Blumen zum Geschenk darbringen:

Candide rose e pallide viole
Portan le ninfe in grembo e ne' canestri[5])

bis zu der dreisten Neugierde und zudringlichen Liebkosung der ältesten. Es ist eben jenes Streben, Gemütsaffekte in verschiedenen Stadien der Entwickelung im Ausdruck

---

[1]) Ausgestellt in der New Gallery 1894 Nr. 84.
[2]) Argonautica I. 1207 ff.
[3]) Sed suus Alcidae pocula miscet Hylas, Polizian, Sylvae v. 12.
[4]) Poesie di Lorenzo de' Medici, ed. Carducci, Firenze 1859, Sonette e Canzoni 63.
[5]) Lorenzo de' Medici, Selve d' amore.



PIERO DI COSIMO

MARS UND VENUS

ORIGINAL IN DER K. GEMÄLDE-GALERIE ZU BERLIN

HELIOGR. D. REICHSDRU



des Einzelnen zur Darstellung zu bringen, das wir bereits auf dem Perseusbilde beobachteten und auf Leonardos Vorbild zurückführten.

Stilistisch erinnert unser Gemälde weniger an Leonardo als an Rosselli. Die Najaden haben dessen Frauentypus, namentlich die Neugierige rechts mit den blonden Lockensträhnen, verglichen mit der mittelsten der jugendlichen Frauen links auf dem Fresko in S. Ambrogio. Die Korbträgerin und die am Boden knieende Nymphe



Piero di Cosimo.
Hylas und die Nymphen.
Original bei Mr. M. Benson zu London.

mit dem stupsnasigen Profil erinnern an einige der Zuhörerinnen zu Füfsen Christi in der Bergpredigt der Sixtinischen Kapelle und an das Mädchen mit dem langen Zopfe und kleinem Häubchen im Mittelgrunde des Wandgemäldes in S. Ambrogio. Hylas gleicht in der keilförmigen Kopfform, der kurzen, von lockigem Haar umrahmten Stirn, den weit auseinander stehenden Augen und der schiefen, spitzen Nase besonders dem sogenannten Pico della Mirandola ebendort. Seine Stellung ähnelt der des Knaben mit dem Hunde in der Bergpredigt und des Christuskindes auf dem Tondo in der Galerie Borghese. Mit diesem Bilde hat das unsrige aufserdem die

16

auffallend kurzen Proportionen der unteren Extremitäten und die verkrüppelte Zehenbildung gemein. Auch in dem stumpfen schweren Kolorit steht es jenen frühen Arbeiten nahe. Infolge der schweren Schatten im bräunlichen Fleische macht es einen düsteren, unerfreulichen Eindruck, der durch die sorgsame Ausführung des Beiwerkes, wie der Schmucksachen, der Blumen, Pflanzen und Tiere, nicht aufgewogen wird.

Von gleicher koloristischer Behandlung ist das Brustbild eines jungen Mannes in einfach braunem Wams und roter Kappe auf dunklem Haar im Besitze des Lord Windsor. Scharf beleuchtet steht der Kopf vor einer dunklen Lorbeerhecke, in deren Zweigen Zeisig und Stieglitz ihr munteres Spiel treiben:[1])

Gli augelletti dipinti in tra le foglie
Fanno l'aere addolcir con nove rime;
E fra più voci un' armonia s' accoglie
Di sì beate note e sì sublime,
Che mente involta in queste umane spoglie
Non potria sormontare alle sue cime:
E dove amor gli scorge pel boschetto,
Saltan di ramo in ramo a lor diletto.[2])

Trotz der bildnismäfsigen Züge lässt sich in der langgezogenen Form des Gesichts der von Rosselli herkommende Typus, den wir beim Hylas finden, unschwer erkennen. Die Zeichnung der Augen, die Modellierung der Nase und des Mundes sind dieselbe wie bei der Nymphe mit dem Hündchen. Die Behandlung der Laubhecke und die Ausführung der gefiederten Sänger finden sich ebenso dort, wo die dunkle Hecke gleichfalls als wirksamer Hintergrund für die beiden hellen Frauenköpfe gewählt ist. Gerade dieses geheimnisvolle Dickicht, das auch Leonardo zur Erzielung eines ähnlichen Eindruckes auf dem Frauenporträt in der Galerie Liechtenstein anbringt, verleiht unserem Bildnis einen poetischen Reiz. Wenn irgendwo, so möchte man hier ein Selbstporträt Pieros vermuten.

Jenen Bildern, die einerseits in der Formengebung noch den Schulzusammenhang mit Rosselli erkennen lassen, andererseits in der lichten blassen Färbung den frühesten Schöpfungen Pieros nahestehen, müssen wir als ein Hauptwerk die Darstellung von Mars, Venus und Amor in der Galerie zu Berlin zuzählen (Nr. 107). Sie befand sich einst im Besitze Vasaris, der sie in hohen Ehren hielt zur Erinnerung an den Meister, »dem er wegen seiner sonderbaren Einfälle stets von Herzen zugethan war«. Die Behandlung des Nackten und die Durchführung im Einzelnen sind geschickter und sorgsamer als auf dem Hylasbilde. Sie zeugen von einem vorgeschrittenen Können und einem höheren künstlerischen Verständnis. Noch überwiegt ein kühler Ton wie dort; daneben tritt schon das Bestreben hervor, durch rötliche Lichter dem Fleische einen wärmeren Ton zu verleihen, durch leichte graue Halbschatten eine weichere Modellierung zu erzielen, wenn sich auch noch nicht die scharfen Beleuchtungseffekte und das tiefe leuchtende Kolorit finden, das die Arbeiten aus Pieros Spätzeit kennzeichnet. Im übrigen ähnelt das Bild dem »Hylas«, im Typus der Venus, verglichen mit dem Kopfe der Nymphe mit dem Hündchen, in den

[1]) Als Porträt des Angelo Poliziano von Lorenzo di Credi in der New Gallery 1894 ausgestellt (Nr. 83).

[2]) Polizian, La Giostra I Str. 90.

schlecht gezeichneten Extremitäten, den langgezogenen unbelebten Falten, den bunt gemusterten Stoffen, der Formation der Landschaft, dem Baumschlag und der Ausführung der Blumen und Vögel.

Der Gegenstand wurde Piero vermutlich übermittelt durch Polizians Schilderungen von dem Zusammenleben des Kriegsgottes und der Liebesgöttin, wie er sie verschiedentlich in seinen Dichtungen giebt. Auch durch die Amori di Marte e Venere des Lorenzo de' Medici, in denen Venus, Mars, Apollo und Vulkan redend eingeführt werden, in Nachahmung Homers, mag der Künstler zu seinem Bilde angeregt worden sein. Man denkt dabei vor allem an Polizians Verse in der Giostra, wo Amor, von einem seiner Kriegszüge heimkehrend, seine Mutter und Mars findet:

Trovolla assissa in letto fuor del lembo,
Pur mo di Marte sciolta dalle braccia,
Il qual rovescio gli giacea nel grembo
Pascendo gli occhi pur della sua faccia.[1])

Oder an jenes Sonett Lorenzos, der Venus anruft:

Vieni a quest' ombra ed alla dolce auretta,
Che fa mormoreggiar ogni arbuscello
A' canti dolci d' amoroso augello.
Questa da te per patria sia eletta.
E se tu vien tra queste chiare linfe
Sia teco il tuo amato e caro figlio.[2])

Während der Kriegsgott dem gliederlösenden Schlafe sich hingiebt, belustigen sich Eroten mit seinen Waffen. Auch Venus rüstet sich in einem griechischen Epigramm Polizians mit den Waffen des Geliebten, damit er des Kampfes vergesse:

Ἀλλ᾽ οὐκ ἐς δᾶριν θωρήσσομαι· ὅπλα δ᾽ Ἄρηος
Ἐνδύομ᾽, ὡς κ᾽ Ἄρης ἐκλελάθοιτο μάχας.[3])

Amor gesellt sich jedoch nicht zu den Brüdern, die allerhand Kurzweil am Ufer treiben:

Lungo le rive e' frati di Cupido,
Che solo uson ferir la plebe ignota
Con alte voci e fanciullesco grido,
Aguzon lor saette a una cota.[4])

er flüchtet sich in die Arme der Mutter:

Poi tutto al petto si ristringe il figlio,
E trattando con man sue chiome bionde,
Tutto il vagheggia e lieta gli risponde,[5])

zu den Füfsen schnäbeln sich zwei Tauben:

Bacia il suo dolce sposo la colomba,[6])

---

[1]) Giostra I Str. 122.

[2]) Lorenzo de' Medici, Sonette e Canzoni 27.

[3]) Prose volgari inedite, poesie latine e greche edite e inedite di Angelo Ambrogio Poliziano, raccolte e illustrate da Isidoro del Lungo, Firenze 1867, Nr. 55.

[4]) Giostra I Str. 73.

[5]) » II Str. 13.

[6]) » I Str. 91.

und ein Kaninchen schnuppert an Amor herum:

> Fra l' erbe ove più ride primavera,
> L' un coniglio coll' altro s' accovaccia.[1]

So ruhen die drei:

> Fra l' erbe e fiori e giovani arbuscelli[2]

und über sie hinweg gleitet der Blick in eine liebliche Landschaft:

> Con valle ombrosa di schietti arbuscelli,
> Ove in su' rami fra novelle fronde
> Cantan i loro amor soavi augelli.
> Sentesi un grato mormorio dell' onde.[3]

Botticelli hat denselben Gegenstand sehr ähnlich in einem in der National Gallery befindlichen Bilde behandelt, dessen Entstehung in die Mitte der achtziger Jahre fällt. Rein zufällig ist die Ähnlichkeit zwischen beiden Gemälden schwerlich. Vermutlich war Sandros Arbeit Piero bekannt, als er die seinige schuf. Sandros Darstellung ist weniger intim und verzichtet auf das liebenswürdige Kleinwerk, dafür ist seine Auffassung ernster und vornehmer, die Formensprache edler, die Gruppierung harmonischer, schöner in den Linien und abgewogener in den Massen. Und doch fehlt ihm eins, was Pieros Werk trotz aller Mängel in der Wiedergabe der menschlichen Formen einen ganz besonderen Reiz verleiht: die Landschaft.

Piero ist neben Leonardo der erste, der die Landschaft um des blofsen Reizes der Erscheinung willen malt, und zwar keine typischen Ideallandschaften, sondern nach der Natur studierte, wechselreiche Ansichten, manchmal mit phantastischen Zuthaten schuf. Niemals wiederholt er die Scenerie, selten verwendet er dieselben Motive, ganz im Gegensatze zu seinen Vorgängern und älteren Zeitgenossen, Filippino nicht ausgenommen, der noch am ehesten ein Verständnis für die Schönheit landschaftlicher Hintergründe und ihre Bedeutung als Stimmungsobjekt an den Tag legt. Doch auch Filippino hat das innerste Wesen der Landschaft noch nicht erfasst, er weifs nicht in gleichem Mafse wie Piero die Poesie und den idyllischen Reiz zu schildern, der in der innigen Vereinigung der Menschen mit der sie umgebenden Natur besteht. Was bei Piero nur in wenigen Arbeiten störend wirkt, der allzugrofse Reichtum der Motive, ist bei Filippino ein ständiger Fehler, der die Ruhe und den Ernst seiner Scenerie beeinträchtigt. Wie Piero die Landschaft liebte, für wie notwendig er sie hielt als Bestandteil eines Stimmungsbildes, geht daraus hervor, dass er seine Madonna fast nie in einen geschlossenen Raum, sondern stets ins Freie setzt. Er begnügt sich nicht nur, die Kronen der Bäume über die Mauer blicken zu lassen, welche die heilige Gesellschaft von der profanen Welt abschliefst, sondern er giebt volle landschaftliche Ausschnitte und weite Fernblicke. Aber auch bei ihm sind Figuren und Landschaft noch nicht zu einem unlöslichen Ganzen verschmolzen. In seinen religiösen Darstellungen erscheinen die Figuren meist zu grofs und stehen noch nicht völlig in der Landschaft, werden von ihr noch nicht von allen Seiten umschlossen. Die Landschaft beginnt gewöhnlich erst oberhalb der Köpfe der Vordergrundfiguren, für die selbst als neutraler Grund Luft, dichtes Gebüsch oder ein nicht näher detaillierter dunkler Farbenfleck, wie Bergabhang oder Erdrand, gewählt sind. Will man an

---

[1] Giostra I Str. 88.
[2] » I Str. 92.
[3] » I Str. 71.

Pieros Landschaften etwas tadeln, so möchte es das sein, dass er noch allzusehr in der ins Detail gehenden Wiedergabe einzelner Naturobjekte wie der Blumen, Blätter, Vögel und Schmetterlinge befangen erscheint, wenn er auch in der Darstellung des Baumschlages bedeutend vielseitiger ist als seine Vorgänger. In dieser Beziehung bleibt er Realist und berührt sich mit Uccello, Baldovinetti, Pollajuolo und Verrocchio, denen die Landschaft nur eine Zuthat ist, in der sie ihre auf treue Wiedergabe der Natur gerichtete Kunstbestrebungen zu bethätigen suchen.

Piero ist der erste, in dessen Werken sich eine subjektiv-idealistische Auffassung der Natur[1]) in dem Versuch bekundet, eine Stimmung wiederzugeben und einheitliche Beleuchtung in gröfserem Mafse durchzuführen. Erst die Kenntnis der Öltechnik ermöglicht ihm die Lösung dieser Probleme, indem sie die Mittel liefert, die glänzenden Farben der Natur zu ersetzen, die schroffen Gegensätze zwischen den einzelnen Naturobjekten auszugleichen, Luft und Licht gleichmäfsig zu verteilen. Liegt es doch zum guten Teil an der so lange festgehaltenen Temperatechnik, dass in Florenz der Sinn für die Farbe so langsam erwacht, die Freude am Koloristischen so spät in den Bildern dieser Schule zum Ausdruck kommt. Der Ausbildung der Landschaft ist hier überhaupt niemals eine solche Bedeutung beigelegt worden wie in den Schulen Umbriens und Norditaliens, speciell Venedigs; schon Vasari vermisste bei den Florentiner Malern des Quattrocento la lontananza e varietà nei paesi.

Es ist ein nicht zu unterschätzendes Verdienst Pieros, dass er zu der Zeit, als Leonardo von Florenz abwesend war, durch seine Studien der atmosphärischen Erscheinungen in der Natur und ihre Wiedergabe im Bilde der Kunst seiner Vaterstadt neue Wege wies und die jüngere Generation zum Weiterstreben auf diesem Gebiete anregte. Andrea del Sarto, Fra Bartolommeo, Franciabigio schulden darin das Beste ihm.[2])

Ein stark ausgesprochenes koloristisches Bestreben lässt sich bei Piero zuerst in einer Gruppe von Bildern verfolgen, die in der Rossellische Werkstattsgewöhnung verratenden Bildung der Figuren einerseits Zusammenhang mit den bisher betrachteten Werken der Frühzeit aufweisen, in dem tiefen wärmeren Gesamtton und den mehr ausgebildeten Beleuchtungseffekten andererseits den Übergang zu den späteren Werken seiner Hand vermitteln. Eigen ist ihnen in Färbung wie Formen eine gewisse Verwandtschaft mit Signorelli, weswegen sie auch lange Zeit als Werke dieses Meisters gegolten haben und heute noch gelten. Ob man diese Ähnlichkeit auf nähere Beziehungen zwischen beiden Künstlern zurückzuführen hat, oder ob sie sich einfach aus dem Eindruck erklärt, den die in der Sixtinischen Kapelle geschaffenen Fresken und einige später nach Florenz gelangte Bilder des Cortonesen auf das bildungsfähige Talent des Florentiners ausübten, muss dahingestellt bleiben solange keine näheren Nachrichten über einen längeren Aufenthalt Luca's in Florenz in den letzten Decennien des Jahrhunderts vorhanden sind.

Auf dem Rundbilde der heiligen Familie in der Galerie zu Dresden (Nr. 20) ist es aufser dem rotbraunen Gesamtton besonders die Figur Josephs, dessen scharf beleuchteter, in allen Einzelheiten der durchfurchten Haut realistisch durchmodellierter Kopf

---

[1]) Vergl. Ernst Zimmermann, Die Landschaft in der venezianischen Malerei bis zum Tode Tizians. Beiträge zur Kunstgeschichte. Neue Folge XX. Leipzig 1893.

[2]) Gilbert, Landscape in Art before Claude and Salvator, London 1885, schlägt Pieros Bedeutung als Landschaftsmaler viel zu gering an und beurteilt seine künstlerische Individualität überhaupt von ganz einseitigem Standpunkt.

an Signorelli erinnert, dem das Bild auch lange zugeschrieben wurde.[1]) Die beiden zu Häupten Mariä auf der Felswand gelagerten Engel haben noch den Typus der singenden Knaben Rossellis zu seiten des Marmortabernakels Minos in S. Ambrogio, auch der Madonnenkopf erinnert an seine Bildungen. Das Christuskind und der Johannesknabe ähneln den gleichen Figuren auf dem Borghese-Tondo, sowohl im Motiv wie in den Formen.

Auch hier bildet die Landschaft einen Hauptfaktor zur Erzielung jener weihevollen Stimmung, die diese intime Schilderung vor vielen anderen in formaler Hinsicht vollendeteren Darstellungen der Art auszeichnet.

Eine Arbeit derselben Zeit ist ferner eine im Besitze von Mr. A. E. Street in London befindliche heilige Familie, von Waagen als Werk Signorellis in der Sammlung Barker erwähnt[2]) und als solches auch im Burlington Fine Art Club 1893 ausgestellt, während die Autorschaft Pieros schon im Katalog der Ausstellung festgestellt wurde.

Von ihm soll ferner eine beim Marquis of Lothian in New Battle Abbey (Schottland) befindliche figurenreiche Komposition herrühren, die sich unter Signorellis Namen auf der Ausstellung alter Meister im Burlington House 1885 befand.[3])

Das Kind aus dem Dresdener Tondo sehen wir im Gegensinn wiederholt auf einem kleinen Madonnenbilde im Louvre (Nr. 497), das dort unbenannt geblieben ist.[4]) Maria im Kniestück, das Kind auf dem Schofse, sitzt hinter einer Brüstung. Auf dem Gesims eine weifse Taube neben dem aufgeschlagenen Gebetbuche. Nicht allein in Haltung und Ausdruck des Kindes, auch in der Verwendung des ungewöhnlich über der Brust zusammengeknoteten Kopftuchs der Maria und in den langgezogenen Falten ihres Gewandes herrscht engste Verwandtschaft mit dem Dresdener Bilde. Der Gesichtstypus der Madonna ist ebenfalls ziemlich übereinstimmend, nur hat er etwas breitere Form und ähnelt darin am meisten dem Kopfe der Madonna auf einem Rundbilde der Casa Ginori zu Florenz, das ebenfalls für ein Werk Signorellis gilt.[5]) Maria in tief blauem Mantel, einen durchsichtigen Schleier auf dem Haupte, hält die beiden Kinder umfasst, die vor ihr auf einer bunten Steinbrüstung sich liebevoll umarmen. Johannes ist vor Christus niedergekniet, der sich liebkosend zu ihm wendet. Dahinter öffnet sich eine sanft ansteigende, vom Flusse durchschnittene Landschaft. Im Mittelgrund links kniet Hieronymus vor dem Kreuze, rechts sitzt Bernhardin unfern einer Klosterkirche vor dem Schreibpult und blickt von seinen Folianten zu der Madonna hinüber. Die Hintergrundfiguren und die Form der Landschaft, sowie das liebenswürdige Motiv der Madonnengruppe rufen die Erinnerung an Arbeiten Filippinos und seiner Schule wach. Man denkt dabei an das Bild in der Badia, an ein kürzlich von der National Gallery aus der Sammlung Eastlake

---

[1]) So von Crowe und Cavalcaselle IV S. 36. Von Frizzoni zuerst als Werk Pieros erkannt. Vergl. aufserdem Bode in Zahns Jahrbüchern VI S. 198 und Morelli, Die Werke italienischer Meister in den Galerien von München u. s. w. S. 232 (2. Aufl. S. 338). Phot. Braun und Phot. Ges.

[2]) Treasures of Art in Great Britain II S. 126.

[3]) Die von Claude Philipps in der Gazette des Beaux-Arts 1885 S. 272 getroffene Bestimmung auf Piero wird mir von Dr. Friedländer, der das Bild an Ort und Stelle sah, bestätigt; der Gegenstand der Darstellung ist ausführlich beschrieben bei J. M. Gray, Notes on the Art Treasures at New Battle Abbey, Midlothian.

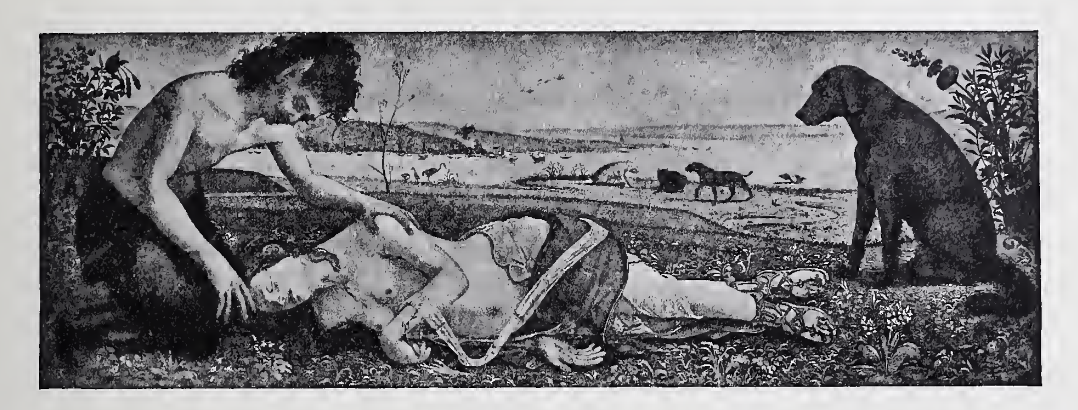
[4]) Von Morelli zuerst auf Piero bestimmt. Phot. Braun Nr. 136.

[5]) Crowe und Cavalcaselle IV. S. 7.

erworbenes Jugendbildchen Filippinos und an ein vermutlich von Raffaellino del Garbo herrührendes Tondo im schottischen Privatbesitz, das aus Casa Nuti in Florenz stammt und dort den Namen Botticelli führte.

Das warme bräunliche Inkarnat und die tiefen leuchtenden Töne in dem Erdboden und den Blumen des Vordergrundes teilt das Ginori-Tondo mit dem »Tod der Prokris« in der National Gallery (Nr. 698).[1])

Bei aller Freiheit, die wir von Piero bei Behandlung mythologischer Stoffe gewohnt sind, ist es doch kaum anzunehmen, dass er unter dem bocksbeinigen Satyr, der neben der Toten kauert, Kephalos hat darstellen wollen, dessen Schönheit einst Eos berückt hatte. Vermutlich soll dies Fabelwesen nur zur näheren Charakteristik der Örtlichkeit dienen, da ja auch der antikisierenden Litteratur der Zeit Pan und Satyre als Personifikationen von Wald und Flur geläufig waren.[2])



Piero di Cosimo.
Der Tod der Prokris.
National Gallery zu London.

Das ähnliche Format und die ziemlich übereinstimmenden Maſse lassen vermuten, der »Tod der Prokris« sei als Gegenstück zu »Mars und Venus« entstanden, wenn auch nicht gleichzeitig, sondern etwas später. Denn das Kolorit hat schon den leuchtenden Ton der späteren Werke, auch die Halbschatten sind weicher verschmolzen, die Behandlung des Nackten zeigt eine sichere Beherrschung der menschlichen Form und die Extremitäten sind besser gezeichnet. Nichts erinnert mehr an Cosimo Rosselli. Mit feinem Farbenverständnis ist der warme braune Gesamtton in dem dunklen Fell des Hundes, dem tiefgefärbten Lehmboden, der gebräunten Haut des Satyr und dem leicht angehauchten Körper des Weibes in allen Nüancen abgestuft und zu einer äuſserst delikaten Wirkung verschmolzen. Die einzig kräftigen Noten sind das Ziegelrot im Mantel der Prokris und das Purpurrot in den Dolden

[1]) Ovid, Metamorphosen VII. 840 ff.

[2]) Luigi Pulci, La Giostra fatta in Fiorenza dal Magnifico Lorenzo de' Medici il Vecchio l' anno 1468:

Et Pan sentia sonar mille zampogne
Era di fiori ogni campagna piena,
Vedeansi Satir dolcemente Idee
Seguir pe' boschi e Driade e Napee.

und Blüten der Sumpfpflanzen. Das feine Verständnis für das Kleinleben in der Natur, worin Piero Leonardo geistesverwandt ist, beobachten wir auch hier in den Blumen und Tieren. Der Charakteristik des Hundes brauchte sich kein Tiermaler zu schämen, und die Vollendung, mit welcher der dunkle Tierkörper in der Luft steht, beweist ein vollkommenes Vertrautsein mit den Problemen der Luftperspektive.

Der Tod der Prokris ist Pieros Hauptwerk aus dem Gebiete der Profanmalerei, eine Schöpfung voll märchenhaften Reizes, getragen von einer keuschen Empfindung und erfüllt von einer tiefen Poesie, wie wenig andere Gemälde der Florentiner Schule. Ein moderner Zug geht durch diese ergreifend einfache Schilderung von der stummen Wehklage um das durch ein unglückseliges Versehen hingemordete junge Leben.

In weit geringerem Mafse als in den Werken der Früh- und Spätzeit treten in den zuletzt besprochenen Arbeiten aus der Mitte und dem Ende der achtziger Jahre die Beziehungen zu Leonardo hervor. Piero entbehrte damals der persönlichen Berührung mit seinem Vorbilde, da Leonardo bald nach der Rückkehr Pieros aus Rom für länger als ein Jahrzehnt nach Mailand übergesiedelt war.

Nur ein Werk jener Jahre macht eine Ausnahme hiervon, falls sich meine Vermutung der Autorschaft Pieros als richtig erweist. Das Bild wurde schon bei Gelegenheit der auf Davide Ghirlandajo zurückzuführenden Arbeiten kurz erwähnt, es stellt den Abschied Iasons und seiner Genossen von König Pelias und ihre Einschiffung auf der Argo dar. Gleich seinem Gegenstücke befindet es sich im Besitze des Earl of Ashburnham in London.[1]) Die Benennung Filippino muss auf den ersten Blick verfehlt erscheinen. Die leonardesken Beziehungen in der Gruppierung, dem Ausdruck und Inkarnat der Figuren, die erstaunlich feine Ausführung der strahlenden Rüstungen und anderen Beiwerkes, das hohe koloristische Gefühl in der Wahl der Gewandstoffe, vor allem jedoch der phantastisch-märchenhafte Aufputz der Darstellung weisen auf andere Herkunft. Für keinen Meister scheint mir der ganz eigenartige, absonderliche Stil so gut zu passen wie für Piero, den ich vermutungsweise als Urheber nennen möchte.

Iason ähnelt in Typus, Stellung und Bewegung den knieenden Heiligen auf der »Conceptio« Pieros in den Uffizien. Noch auffälliger zeigt die vom Rücken gesehene Frau in grünem Mantel links im Vordergrund jenes unregelmäfsige Profil mit dem stark zurücktretenden Untergesicht, das wir bei einigen der Nymphen auf dem Hylasbilde und dem Engel links neben dem Thron Mariä auf der Vermählung der Katharina in den Innocenti finden. Mit diesem Engelskopf hat der Frauenkopf auf unserem Bilde auch im Helldunkel Verwandtschaft. Ihre Nachbarin hat einen an Credi erinnernden Typus, wie der Engel hinter Katharina auf dem Innocentibilde. Eine auf der Befreiung der Andromeda hervortretende, vermutlich auf Leonardos Vorbild zurückgehende Eigentümlichkeit, die Figuren so eng zu gruppieren, dass die hinteren den vorderen über die Schultern sehen, beobachten wir auch hier. Die rein dekorativ als Baldachinhalter gedachten Putten finden sich ähnlich auf der Tafel in den Innocenti. Der Befreiung der Andromeda giebt unsere Tafel nichts nach in der subtilen Durchführung des Details. Man beobachte nur, mit welcher Sorgfalt jedes Schmuckstück, jede Feder, jedes Blatt und jede Holzfaser, selbst jeder Tropfen der an das Ufer spritzenden Wellen gemalt ist. Diese minutiöse Ausführung kann bei Piero nicht befremden, da Vasari ja gerade seinen Werken eine estrema diligenza und pazienza

---

[1]) Nr. 112 des Katalogs der New Gallery Exhibition von 1894, abgebildet in dem Portfolio of Photographic Reproductions.

incredibile nachrühmt. An niederländischen Ursprung des Bildes, wie von gewisser Seite behauptet wurde, braucht man daher nicht zu denken. Ein solcher ist schon durch das frühe Datum 1487 ausgeschlossen, das am Gesims des zweiten Pilasters in einer Weise angebracht ist, die jeden Zweifel an seiner Echtheit ausschliefst. Vermutlich gehörte diese Tafel ebenso wie ihr Gegenstück ursprünglich zu einem Cyklus von Darstellungen aus der Heroensage, wie sie, in die Wandvertäfelung eingelassen, damals zum Schmuck von Zimmern verwendet wurden. Mit der Herstellung liebte man verschiedene Künstler zu beauftragen, wie jene Geschichten Josephs von der Hand Andrea del Sartos, Granaccis, Pontormos und Bacchiaccas beweisen, die einst das Schlafgemach des Pierfrancesco Borgherini zierten. Vasari erwähnt solche storie di piccole figure von Pieros Hand im Hause des Francesco Pugliese, ohne jedoch den Gegenstand näher anzugeben.

Auch für Giovanni Vespucci lieferte Piero zu gleichem Zweck bacchische Darstellungen, deren bizarres Halbgöttergewimmel Vasaris Entzücken hervorrief. Zwei Bilder dieses Inhalts von Pieros Hand fand Waagen in Sir Thomas Sebrights Sammlung in Beechwood, eine war unvollendet. Sie seien voll seltsamer und origineller Erfindung und sorgfältig in einem warmen Ton ausgeführt, schreibt er.[1])

Ein Cassone mit einem Trionfo d' amore in Pieros Art sah ich in einem der Privatzimmer von Hertford House. Er hing jedoch zu hoch, um ihn einer näheren Betrachtung unterziehen zu können. Zwei Längstafeln mit Triumphzügen der Liebe, des Glaubens, der Zeit und des Todes im Besitze von Mrs. Austen in London, die unter Pieros Namen in der New Gallery ausgestellt waren (Nr. 129 und 139), sind Werke Pesellinos, mit der Predella des Meisters in der Florentiner Akademie und im Louvre stilistisch übereinstimmend.

Die Anbetung der Hirten in der Berliner Galerie (Nr. 204)[2]) bildet gewissermafsen den Übergang von den signorellesken Werken Pieros zu jenen Bildern, die in der Durchsichtigkeit und dem Schmelz der leuchtenden Farben ein erneutes Studium Leonardos erkennen lassen. Es giebt wenig Werke der Florentiner Schule, in denen der so häufig dargestellte Vorgang in einer gleich intimen Weise geschildert wird. Aus dem Andachtsbilde ist ein Daseinbild geworden, vor dessen rein menschlichem Hauche selbst die Heiligenscheine verblassen. Die genrehafte Figur des Hirten, der, ein Böcklein im Arme, den Hut lüftend vor dem Neugeborenen das Knie beugt, sowie die naturalistische Wiedergabe seines durch Sonnenschein und Regen gebräunten Strohhutes, nicht zum wenigsten die realistische Behandlung des Stifterporträts, setzen Bekanntschaft mit niederländischen Vorbildern voraus. Und als solches darf wohl das Altarwerk des Hugo van der Goes bezeichnet werden, das Tommaso Portinari nach S. Maria Nuova gestiftet hatte.

Für die hier bereits in stärkerem Mafse angewendeten Beleuchtungseffekte sowie für die Komposition des Bildes mag auch Leonardos Vorbild mitbestimmend gewesen sein, der sich bereits Ende der siebziger Jahre mit einer Darstellung der Anbetung des Hirten trug. Das Motiv des den Hut lüftenden Hirten sehen wir auf einer Skizze des Meisters in der Sammlung Galichon[3]) und auf dem unvollendet gelassenen Epiphaniasbilde in den Uffizien. In der starken Überschneidung der verkürzten Glieder erinnert diese Hirtenfigur besonders an den Hieronymus in der

[1]) A. a. O. Suppl. S. 327.

[2]) Phot. Hanfstängl. Abb. in dieser Zeitschrift XI, S. 32.

[3]) Müller-Walde Abb. 69.

Vatikanischen Galerie, wo Leonardo das gleiche Problem beschäftigte. Den Kontrast zwischen der rituellen Andacht und der leidenschaftlich hingebenden Verehrung, den Piero im Ausdruck Mariä und des Stifters, Josephs und des Hirten in feiner Abstufung schildert, hatte Leonardo in seiner Anbetung der Könige zum erstenmal in unübertroffen mustergültiger Weise zur Darstellung gebracht.

Daneben finden sich in der Gruppe des Tobias und des Engels im Hintergrunde, sowie in der breit modellierenden Ausführung der Köpfe des Stifters und der Hirten unverkennbare Reminiscenzen an Signorelli. Aus diesem Grunde setze ich die Entstehung des Bildes vor die der Tafel in den Innocenti, woselbst sich Beziehungen zu Luca nicht mehr finden, wohl aber der Zusammenhang mit Leonardo in verstärktem Mafse hervortritt.

Dieses in der Sala del Pocetti im Findelhaus aufgestellte Bild war von dem damaligen Spitalverwalter, einem Freunde Pieros, für die Cappella de' Pugliesi in dem anstofsenden Kirchlein bestellt worden.[1]) Es schildert die mystische Verlobung der hl. Katharina von Alexandrien mit dem Christuskind unter Assistenz der hl. Rosa von Viterbo, Petri, des Evangelisten Johannes und einiger Engel. Die Komposition zeigt das für die Sacra Conversazione in der Florentiner Schule übliche Schema: einige stehende Figuren neben zwei knieenden vor dem Throne der Madonna. Bei aller Symmetrie wirkt der Aufbau nicht unfrei. Es ist das zuerst von Leonardo in der Anbetung der Könige in vollendeter Weise gelöste Problem einer radialen Aufreihung der Figuren nach dem Centrum hin.

Leider befindet sich Pieros Werk, auf dessen Fertigstellung der Besteller länger als schicklich hatte warten müssen, in keinem guten Zustand. Es hat durch den Verlust der Lasuren viel von seinem koloristischen Reiz eingebüfst; die Fleischpartien haben zum Teil einen stechend rötlichen Ton bekommen, die Schatten wirken jetzt schwer und hart. Die besser konservierten Teile besitzen jedoch jene emailartige Durchsichtigkeit und das weiche Helldunkel, das Pieros spätere Arbeiten auszeichnet, und worin er Leonardo gleichzukommen strebt. Petrus hat den scharf modellierten Schädel mit den starken Adern an der Schläfe, die durchfurchte Stirn und die knochigen Hände, die wir aus dem Dresdener Tondo von Joseph her kennen. Im übrigen aber zeichnet sich unser Bild vor diesem durch eine sichere Behandlung von Licht und Luft, bessere Zeichnung und gewähltere Farbengebung aus.

Darin steht es einem von Crowe und Cavalcaselle zuerst als Werk Pieros bestimmten Madonnenbilde nahe, das sich in dem sechs Kilometer von Figline (Val d' Arno) abseits in den Bergen gelegenen Pfarrkirchlein S. Piero al Terreno befindet.[2]) In freier Landschaft thront Maria mit dem Kinde, das sich zu Hieronymus herabbeugt, der in inbrünstiger Hingebung links auf den Knieen liegt. Hinter ihm steht Petrus, unbärtig, augenfällig das Porträt des Stifters, er weist mit der Rechten auf die Madonna, mit der Linken, in der er die Schlüssel hält, schürzt er den gelben Mantel auf. Ihnen entsprechen auf der rechten Seite in gleicher Anordnung Franz und Paulus; jener die Arme über die Brust gekreuzt, am Boden neben sich ein Kruzifix und das mit dem Holzschnitt des Gekreuzigten geschmückte Gebetbuch; dieser, in einem langen grünen Mantel über rotem Gewand gehüllt, liest, auf das Schwert gestützt, in einem Buche. Im Hintergrunde kommt der Johannesknabe heran.

---

[1]) Vergl. Vasari IV. S. 140 und Richa vol. VIII S. 129.

[2]) Crowe und Cavalcaselle IV. S. 434.

Pieros Autorschaft an diesem tüchtigen Bilde giebt sich zu erkennen in dem tiefwarmen Gesamtton, in dem devoten Ausdruck der in den Runzeln, Adern und Bartstoppeln bis ins einzelne hinein mit gröfster Sorgfalt durchgeführten Männerköpfe, in den Farben der Gewänder, der Form der Landschaft und der minutiösen



Piero di Cosimo.
Madonna mit Heiligen.
Spedale degli Innocenti zu Florenz.

Behandlung des Beiwerkes, wie des Holzschnittes und der Lettern im Gebetbuche des hl. Franz. Weniger passen für ihn die Köpfe der Madonna und des Kindes, die eine Mischung von Peruginos und Credis Typen zeigen und Cavalcaselle bestimmten, hier die Mitarbeit des jugendlichen Fra Bartolommeo zu vermuten. Mich

erinnern sie mehr an Verwandtes auf Jugendwerken des Ridolfo Ghirlandajo, dessen Stil ja enge Beziehungen zu Piero aufweist und eine Schulgemeinschaft in frühen Jahren vermuten lässt.

Unsere Kunsthistoriographen wissen nichts von diesem Bilde. Statt dessen erwähnt Vasari eine sitzende Madonna mit vier Heiligen und zwei schwebenden Engeln in der Kirche S. Frediano zu Florenz, wohin sie von ihrem ursprünglichen Bestimmungsort, der bei der Belagerung von 1529 zerstörten Kirche S. Pier Gattolini, gebracht worden war. Richa beschreibt dasselbe Bild als eine Vermählung der hl. Katharina von Siena, und Baldinucci kurz als sitzende Madonna mit vier Heiligen.[1]) In S. Frediano befindet sich jedoch aufser der grofsen Kreuzigung des Jacopo del Sellajo kein Bild aus dieser Zeit. Haben Vasari und Richa ungenau beschrieben und hat Baldinucci recht? Sollte das in die entlegene Bergkirche verschlagene Bild jene für Pier Gattolini gemalte Tafel sein?

Eine ähnliche Komposition, nur mit weniger Figuren, wahrscheinlich der Teil eines gröfseren Ganzen, von Pieros Hand soll sich in der fürstlichen Sammlung zu Sigmaringen befinden.[2])

Seine Urheberschaft ist ferner bei zwei Credi zugeschriebenen Rundbildern der hl. Familie behauptet worden, von denen das eine in der Galerie Borghese (Nr. 439), das andere in der Galerie Pitti (Nr. 354) hängt.[3]) In der That ähnelt der Joseph auf dem ersteren[4]) ganz auffällig derselben Figur auf dem Dresdener Tondo und dem Petrus auf dem Bilde in den Innocenti und auf der »Conceptio« in den Uffizien: sowohl im Typus, wie in der Form der Hände und Füfse, der Modellierung des Kopfes, dem tiefen bräunlichen Inkarnat und den Farben und Falten des Mantels. Aber die Madonna stimmt ihrerseits in Typus, Ausdruck, Haltung und Formen so überein mit den zahlreichen Madonnenbildern Credis, die Ruine, Felsen, Bäume und Büsche finden sich so genau wiederholt auf Lorenzos Bildern in München und Berlin, dass die Ausführung dieser Teile durch ihn wiederum nicht zweifelhaft sein kann. Ich neige daher, nachdem ich früher an einheitliche Ausführung seitens Pieros glaubte, zu der Ansicht einer gemeinsamen Arbeit Pieros und Credis an diesem ganz vorzüglichen Bilde. Ein solches Zusammenarbeiten erscheint im Hinblick auf die intimen Beziehungen beider Meister zu Leonardo nicht unmöglich; vielleicht lag sogar ein Entwurf Leonardos vor, in dessen Ausführung sich beide teilten.[5])

Das zweite der in Frage kommenden Bilder in der Galerie des Palazzo Pitti[6]) zeigt in der Ausführung dagegen eine Hand, aber nicht, wie mir scheint, die Pieros. Vielmehr überwiegt die Kunstrichtung Credis; schon die schlecht gezeichneten Tiere sprechen gegen die Autorschaft Pieros. Der Verfertiger ist ein nicht näher zu benennender Schüler Credis, der dessen Weise mit Einflüssen Pieros vermischt.[7])

---

[1]) Vasari IV. S. 141; Richa, Tom. IX. Lez. XX. S. 177; Baldinucci, Florent. Ausgabe von 1845, I. S. 551.

[2]) Fr. Harck, Archivio storico dell' Arte 1893, VI. S. 389.

[3]) Schmarsow, Melozzo da Forli.

[4]) Phot. Alinari Nr. 7992.

[5]) Alte Kopie danach aus der Sammlung Capponi-Pasquali zu Florenz in der Universitätsgalerie zu Oxford (Nr. 27).

[6]) Phot. Alinari Nr. 81.

[7]) Morelli (Die Galerien Borghese etc. S. 115) vermutet darin Tommaso, einen nicht näher bekannten Schüler Credis, der in dessen Testament genannt wird. — Eine in diese Stilgruppe gehörige Anbetung des Kindes befand sich im Besitze der Grofsfürstin Maria in

Den Höhepunkt in Pieros späterer Thätigkeit bildet das Gemälde der »Conceptio« in den Uffizien (Nr. 1250). So und nicht als eine sacra conversazione ist die ungewöhnliche Darstellung des für die Kapelle der Tedaldi in S. Annunziata gemalten Bildes zu erklären.[1])

Die radiale Anordnung der Figuren nach dem Centrum hin ist hier zwar strenger, aber dennoch geschickter durchgeführt als auf dem Innocentibilde. Die dort etwas in die Breite zerfallende Komposition hat durch Beschränkung der Figurenzahl und den pyramidalen Aufbau gewonnen. Aller Blicke und Bewegungen streben nach oben, treffen sich in der Taube, die, auf die Jungfrau herabschwebend, den geistigen Mittelpunkt des Ganzen bildet. Neben dem natürlichen Tageslicht, das mit seinem weichen Schimmer alles umflutet, geht ein übernatürliches Licht von der Taube aus, das mit seinem Silberglanze das emporgewandte Antlitz der Jungfrau erhellt, an den Köpfen der anderen entlang gleitet und auf den Nagelflächen der Finger sich spiegelt. Aus den Wolken hervorbrechend übergiefst es mit hellem Schein eine oben rechts auf steiler Anhöhe liegende Ortschaft, der die drei Flüchtlinge zuwandern, während es links vereinzelte Strahlen durch das Dach des Stalles sendet, wo Eltern und Hirten das Neugeborene anbeten.

In der Wiedergabe dieser Beleuchtungseffekte geht Piero um ein beträchtliches über die meisten seiner Zeitgenossen hinaus und übertrifft auch die eigenen bisherigen Leistungen bedeutend. Hierin knüpft er direkt an Masaccio an, der in den Wandgemälden der Brancaccikapelle auch auf diesem Gebiete Vorbildliches und für lange Zeit Unübertroffenes geleistet hatte. Auch mit Piero della Francesca berührt er sich, den ein ähnliches Problem in der Vision des Konstantin im Chor von S. Francesco zu Arezzo beschäftigte. Allerdings löst Piero di Cosimo nur in den oberen Partien die schwierige Aufgabe völlig, in den unteren vermag er das doppelte Lichtspiel nicht befriedigend durchzuführen. Die an der Seite stehenden Figuren fallen in den unteren Teilen der Gewänder aus dem Gesamtton heraus. Bei allen Gestalten erreicht er indessen eine grofse Weichheit der Umrisse, ein zartes Helldunkel, das Leonardos Sfumato nahekommt. Die Johannesfigur zeigt deutlich, welchen Eindruck die Werke seines grofsen Genossen, wie die Eckfigur eines Jünglings auf der Anbetung der Könige und das Bildnis der Mona Lisa, auf ihn machten. Man halte die jugendliche Gestalt des Lieblingsjüngers, wie er ihn hier darstellt, mit der Greisenfigur des Sehers von Patmos auf dem Innocentibilde zusammen: das, was die Kunst des Quattro- und Cinquecento trennt, tritt klar zu Tage.

Die »Conceptio« ist schon durchaus eine Schöpfung des neuen Jahrhunderts, vermutlich um die Mitte des ersten Jahrzehnts entstanden, in den Jahren 1503—1506 etwa, als Leonardo, nach Florenz zurückgekehrt, jenes traumhafte Frauenbildnis ausführte. Die heiligen Personen haben nicht mehr das ruhige, selbstbeschauliche Wesen, das nur der eigenen Andacht und dem eigenen Seelenfrieden lebt, unbekümmert um die Aufsenwelt, wie es die Kunst des Quattrocento zur monumentalen Ruhe ausgebildet hat und wie es noch auf dem Bilde in den Innocenti und auf der Anbetung in Berlin zum Ausdruck kommt, sondern eine zur Ekstase gesteigerte Schwärmerei hat alle befallen — eine Schwärmerei, die, sich selbst nicht genug, durch eindringliche Blicke und aufdringliche Gebärden den Beschauer in ihren Bannkreis zieht.

Quarto; sie stammte aus der Sammlung Spence. Vergl. Schmarsow, Melozzo da Forli, Zusätze S. 403 nach einer Notiz Lipharts.

[1]) Phot. Alinari Nr. 882. Abb. Klassischer Bilderschatz.

Sie mag der religiösen Auffassung des alternden Künstlers, den Vasari als zelantissimo schildert, entsprochen haben; wahr berührt sie darum doch nicht. Das Bild ist in dieser Hinsicht eines der frühesten Beispiele akademischer Auffassung, wo der Pose und dem Sentiment alles geopfert wird. Der Petrus und Johannes gehören bereits jener Gestaltenwelt an, mit denen Fra Bartolommeo und Andrea del Sarto ihre grofsen Schaustücke bevölkern. Mit seinen Schülern berührt sich Piero hier auch in dem Streben nach koloristischem Effekt. Wenn er auch nicht, wie Andrea, der Farbe einen bestimmenden Einfluss auf die Komposition einräumt, so ist sie ihm doch Selbstzweck genug, um auf sie einen ganz besonderen Nachdruck zu legen. Man beachte nur, wie er in rein koloristischer Absicht ein fünffaches Rot anwendet.

Die von Vasari erwähnte Predelle mit Scenen aus dem Leben der auf dem Bilde dargestellten Heiligen, darunter Margareta, die dem Leibe des Drachen entsteigt, ist verschollen.[1]) Hoffentlich deckt ein gleich glücklicher Zufall ihr Versteck auf, wie der, welcher 1891 gelegentlich der Ausstellung alter Meister in Burlington House ein lange Zeit für verschollen gehaltenes Werk Pieros an die Öffentlichkeit brachte. Es war das von Vasari hochgepriesene Bild der Heimsuchung, welches Piero für die Kapelle des Gino Capponi in S. Spirito malte und das sich jetzt auf dem Landsitze des Mr. Cornwallis West in England befindet: Antonius und Nikolaus werden zu Zeugen der Begrüfsung Elisabeths und Marias, die auf einem von Häusern abgeschlossenen Platze stattfindet, aus deren Fenstern einige Personen, wohl die Besteller, dem Kindermorde zuschauen, der sich im Hintergrunde abspielt. Noch weiter zurück, ebenfalls episodisch abgehandelt, ist die Geburt Christi dargestellt. Stilistisch steht das Bild der Conceptio am nächsten und dürfte in demselben Zeitraum entstanden sein.[2]) In der Darstellung des Florentiner Privathauses im Hintergrunde berührt sich Piero mit Filippino, ebenso wie er auf der Conceptio einen sehr ähnlichen Sockel für die Madonnengestalt anwendet wie Filippino auf dem von Albertinelli vollendeten Madonnenbilde im Louvre (Nr. 16). Ob dies eine Zuthat Albertinellis ist, der sich auch sonst in früheren Jahren Piero zum Vorbild nahm, mag dahingestellt bleiben.[3])

Eine ähnliche an anmutigen Details reiche Architektur sehen wir im Hintergrund der beiden Bildnisse Pieros in der Galerie des Haag (Nr. 244 und 255).[4]) Sie stellen Giuliano da San Gallo und Francesco di Bartolo Giamberti, den Vater und Grofsvater des Francesco da San Gallo dar, in dessen Hause sie von Vasari erwähnt werden.[5]) Da der 1445 geborene Giuliano auf dem Porträt bereits stark ergraut ist, so wird es um 1505 gemalt sein. Hiermit stimmt auch der Stil des Bildes überein, der dem der Conceptio aufs engste verwandt ist. Auch das Gegenstück ist zu derselben Zeit entstanden, obwohl Francesco Giamberti schon seit 1480 tot war.

[1]) Die von Morelli (Die Galerie Borghese S. 151) erwähnte Halbfigur einer hl. Magdalena von Pieros Hand, im Besitze des Barons Giovanni Barracco in Rom, ist mir nicht bekannt.

[2]) Nach einer gütigen Mitteilung des Herrn Dr. J. P. Richter.

[3]) Dass Albertinelli seine ersten Eindrücke bei Piero sammelte, beweist die Verkündigung in der Kathedrale zu Volterra, woselbst die Madonna stark an Piero erinnert. Zu dem Engel findet sich die Gewandstudie unter Credis Namen in den Uffizien (Rahmen 84 Nr. 512).

[4]) Phot. Braun, danach Abbildungen im klassischen Bilderschatz.

[5]) Zuerst von Frizzoni wiedererkannt und Piero zugewiesen worden (Archivio storico italiano 1879 S. 255 und Arte italiana del Rinascimento S. 249).

Während die Identität des jüngeren der beiden Alten mit Giuliano da San Gallo durch die Übereinstimmung der Züge mit dem von Vasari seiner Vita vorgedruckten Bildnis über allen Zweifel erhaben ist, stützt sich die Benennung des bartlosen Greises im roten Barett als Francesco Giamberti allein auf das Zeugnis des Biographen. Das Notenblatt auf der Brüstung und die Scene im Hintergrund, wo unter dem Klange der Orgel ein Priester vor einer Dorfkirche die Messe celebriert, würden nicht darauf führen. Francesco ist nämlich als Holzschnitzer und Baumeister bekannt, nicht aber als Musiker, als der er hier durch jenes Attribut gekennzeichnet wird; ebenso wie der Architekt Giuliano durch den Zirkel. Piero hätte dann das Bildnis nach einer von ihm oder einem anderen in den letzten Lebensjahren Francescos angefertigten Zeichnung oder sonst einem in der Familie befindlichen Porträt gemalt. Trotzdem ist die Wiedergabe der Persönlichkeit von einer packenden Lebensfrische und von einer solch feinen der Individualität Rechnung tragenden Charakteristik, dass man versteht, warum die Zeitgenossen Pieros Befähigung für das Porträtfach so hoch anschlugen. Auch in koloristischer Beziehung sind beide Bildnisse sehr bedeutend. Die Landschaft ist von ganz besonderem Reiz. Endlich tritt das Porträt aus dem Fensterrahmen, wohin es die Meister des Quattrocento gebannt hatten, hinaus in die freie Natur. In dieser Anordnung des Brustbildnisses vor die offene Landschaft, zu der er durch das von Leonardo in der Mona Lisa gegebene Beispiel angeregt sein mochte, wird Piero vorbildlich für Franciabigio, der in seinen Porträts eine gleich innige Verbindung von Mensch und Natur liebte.



Piero di Cosimo.
Kleopatra.
Original in der Sammlung des Duc d'Aumale zu Chantilly.

Aufser den beiden männlichen Bildnissen sah Vasari noch ein Werk von der Hand Pieros im Hause des Francesco da San Gallo, das er als einen besonders schönen Kopf der Kleopatra mit einer Schlange um den Hals beschreibt. Es dürfte identisch sein mit dem früher bei Reiset, jetzt in der Sammlung des Duc d'Aumale befindlichen Brustbild eines jungen Weibes, das abwechselnd Pollajuolo und Botticelli zugeschrieben wurde. Die Urheberschaft Pieros, die zuerst Frizzoni erkannte, ist jedoch auf Grund der eigenartigen koloristischen Behandlung und der ganz phantastischen Erfindung des Bildes über allen Zweifel erhaben. Das Sfumato in den Fleischpartien, die malerische Auffassung des Ganzen, der koloristische Eindruck als solcher verweisen die Entstehung dieses Porträts in die Schaffensperiode der zuletzt besprochenen Arbeiten.

Ist es jedoch ein Porträt der von Giuliano geliebten, von Polizian besungenen Bella Simonetta, wie die am unteren Rande der Tafel angebrachte Aufschrift glauben machen will? Oder hatte Vasari recht, wenn er es für ein Idealbildnis der ägyptischen Königin erklärte? Stellen die Züge wirklich die schöne Genueserin dar, so sind sie erst mehrere Jahrzehnte nach ihrem Tode auf die Tafel gezaubert worden, denn die edle Gattin des Marco Vespucci starb schon 1476. Immerhin könnte sie Piero nach einem älteren Originale, nach einer Zeichnung oder Medaille gemalt haben. Aber mir scheint, als ob die Züge überhaupt nichts Porträtartiges hätten. Sie gleichen in der gewölbten Stirn, der eingesattelten Nase, dem schwellenden Munde und vollen Kinn jenem Typus, den die Nymphen auf dem Hylasbilde in seiner Entstehung und die heiligen Frauen auf der Conceptio in seiner Ausbildung zeigen. Wie Botticellis Frauenköpfe im Staedelschen Institut, in der Galerie zu Berlin, bei Mrs. Seymour in London und bei Sir Francis Cook keine bildnismäfsigen auf die Bella Simonetta zu deutende Züge haben, sondern Phantasiegebilde des Künstlers sind, ebenso sehe ich hier nur das Idealbild einer jener zarten »ninfe«, mit deren anmutigen Gestalten die zeitgenössischen Dichter Feld und Wald bevölkerten. Nur in übertragener Bedeutung, insofern als unter solcher Gestalt die Geliebte dem Jäger Giuliano erschien, könnte man daher hier von Bildnissen der Simonetta sprechen.[1] Doch was hat, fragt man weiter, die Schlange mit Simonetta zu thun, die, kaum dreiundzwanzigjährig, von der Schwindsucht dahingerafft wurde? Bei einer Kleopatra versteht sie sich dagegen von selbst. Die etwas absonderliche Art, sie wie ein Schmuckstück anzubringen, erklärt sich vollkommen aus der phantastischen Weise Pieros, der »stranezza del suo cervello«. Schon die koloristische Wirkung des schillernden Schlangenleibes zwischen den goldenen Reifen auf dem weifsen Halse war ihm Grund genug, die Natter so und nicht anders anzubringen. Aufserdem entspricht es der in Allegorien und Symbolen sich gefallenden Auffassung der Zeit, das todbringende Tier wie ein seiner Trägerin zukommendes Attribut darzustellen.

Wie wäre nun Vasari, der im Hause des Francesco da San Gallo ein- und ausging, darauf verfallen, diese weibliche Halbfigur als Bildnis der Kleopatra zu bezeichnen, wenn sich schon damals die nicht leicht zu übersehende Aufschrift Simonetta Ianuensis Vespuccia darauf befunden hätte? Gerade er, der die ganze Fabel der Simonetta-Bildnisse in die Welt gesetzt hat! Die Vermutung liegt nahe, die Aufschrift habe sich nicht von Anfang an auf dem Bilde befunden, sondern sei erst später,

[1] Vergl. Polizians Giostra. Auch in einem von ihm auf ihren Tod gedichteten Epigramm heifst es: Quam neque mors potuit visa exterrere, deumque Mox petiit, cui se nympha dedit moriens; Poliziani Epigrammata latina LXXVIII.

während es sich in Casa Vespucci befand (wo Reiset es erwarb), sei es aus Spekulation, sei es aus Unkenntnis oder infolge alter Tradition darauf gesetzt worden. Diese Vermutung, die durch das moderne Aussehen der Buchstaben nur bestärkt wird, ist um so eher berechtigt, als das Bildnis früher für ein Werk Botticellis galt, von dem Vasari zwei Porträts der Bella Simonetta erwähnt.

Für ein Werk Pieros aus dieser späteren Periode halte ich ferner das Brustbild eines hl. Hieronymus, das unbenannt und unbeachtet in der Galerie des Pitti hängt (Sala del Prometeo Nr. 370). Vermutlich stammt das Stück aus einem gröfseren Ganzen. Die Erhaltung ist schlecht; unzählige Wurmlöcher, die roh zugedeckt wurden, durchziehen die Tafel, der schwarze Grund, der rote Heiligenschein sind neu, Hals, Brust, die rechte Gesichtshälfte und die Haare am Hinterkopf von Retouchen und dickem grauen Firnis bedeckt. Trotzdem fällt es nicht schwer, auch so noch Pieros Hand zu erkennen. Die scharfe Beleuchtung des Kopfes, der schwärmerische, feuchte Blick, die subtile Wiedergabe der Runzeln und Fältchen am Auge, die Angabe der Adern an der Schläfe, die feinen Lichter in den von der Übermalung verschont gebliebenen Haaren auf dem Scheitel, die grauen Schatten im bräunlichen Fleische — alles dies sind Stilmerkmale, die sich ebenso auf anderen späteren Arbeiten Pieros finden. Im besonderen dem Kopfe des Antoninus auf der Conceptio ist dieser Kopf hier in Auffassung und Ausführung aufs engste verwandt.

Aus derselben Zeit ungefähr wie die Haager Porträts stammt das Brustbild eines jungen Mannes mit langem braunen Haar in rotem Wams in der Galerie von Dulwich College bei London (Nr. 133).[1]) In dem weichen verschmolzenen Farbenauftrag kommt Piero hier dem Boltraffio nahe, dem das Bild früher auch zugeschrieben wurde.[2]) An diesen bedeutendsten Schüler Leonardos wird man überhaupt bei manchen Arbeiten Pieros erinnert. Möglich, dass sich beide bei einem Besuche des Lombarden in Florenz nähergetreten sind. Doch genügt schon der Umstand, dass sie aus derselben Quelle schöpften, zur Erklärung dieser innerlichen wie äufserlichen Verwandtschaft.

Während bei dem Jünglingsporträt in Dulwich alle Stilmerkmale für Pieros Autorschaft sprechen, weicht das ihm von gleicher Seite zugeschriebene Bildnis eines Ritters in der National Gallery zu London (Nr. 895) von seiner Art ab. Da man auf der Piazza della Signoria, deren Ansicht den Hintergrund für die grundlos auf Francesco Ferruccio gedeutete Halbfigur des Kriegers bildet, bereits Michelangelos David vor dem Palazzo Vecchio stehen sieht, so kann das Porträt nicht vor dem 8. Juni 1504 vollendet sein. Also frühestens in der gleichen Zeit wie die Porträts im Haag. Von ihnen, wie von den anderen gleichzeitigen Werken Pieros, weicht es jedoch im Stil ab; dieser weist meiner Meinung nach vielmehr auf Ridolfo Ghirlandajo als Autor hin. Man findet denselben verschmolzenen glatten Farbenauftrag, dieselbe Behandlung der Rüstung, das breite Licht auf dem Nasenrücken und dieselbe Handform mit den scharf beleuchteten Knöcheln auf Ridolfos Jugendbild, der Kreuztragung, das zur bequemen Vergleichung im nämlichen Saale an der gegenüber liegenden Wand hängt. Auch die getreue Ansicht der Piazza della Signoria im Hintergrund befremdet bei Piero, der, wie wir sahen, seine Porträts in das Freie setzt und weite Ausblicke in die Landschaft mit frei erfundener Architektur giebt; dagegen

[1]) Von Frizzoni a. a. O. zuerst auf Piero bestimmt. Vergl. aufserdem J. P. Richter im Katalog dieser Sammlung.

[2]) Waagen, Treasures of Art II. S. 346.

findet man auf mehreren Bildern Ridolfos, wie bei der Geschichte des hl. Zenobius in den Uffizien und auf der Predella in der Kapelle des Bigallo, Florentiner Stadtansichten.[1]) Unser Porträt ist nicht der einzige Beleg für die engen künstlerischen Beziehungen zwischen Piero und dem jugendlichen Ridolfo. Sie treten in gleicher Weise in der eben erwähnten Kreuztragung in London, in der für S. Jacopo di Ripoli gemalten Vermählung der hl. Katharina im Convento La Quiete bei Florenz, in den aus derselben Kirche stammenden, ebendorthin übertragenen Einzelgestalten von vier Heiligen, in der Anbetung der Hirten im Museum zu Pest und in dem in einer Nische thronenden Augustinus im Chor von Orsanmichele,[2]) sowohl in den Typen wie in der malerischen Behandlung und in der Form der Landschaft, unverkennbar hervor.

Am nächsten kommt Ridolfo unserem Meister in dem Brustbilde eines jungen Mannes in schwarzem Rock und gleichfarbigem Barett in den Uffizien (Nr. 32, dritter Korridor), das dort in der That auch für ein Werk Pieros gilt.[3]) Den verriebenen Farbenauftrag, die geröteten Augenlider, den hell beleuchteten Nasenrücken, den schwärzlichen Hauch des rasierten Kinnes teilt das Porträt mit mehreren Köpfen auf Ridolfos Bild der Übertragung der Arca di S. Zenobio in den Uffizien.[4])

Pieros Name ist auch mit dem Castagno zugeschriebenen Brustbilde eines jungen Mannes in rotem Capuccio in der Galerie des Pitti (Nr. 372) in Zusammenhang gebracht worden.[5]) Mir scheint es eher der Richtung Botticellis anzugehören, wenn es auch nicht von dem Meister selbst herrührt, wie neuerdings behauptet wurde.[6])

Die grauen Töne im Fleische dürften dazu verführt haben, in dem als »Monaca di Leonardo« bekannten, arg verputzten Frauenbildnis in der Galerie des Pitti (Nr. 140) ein Werk Pieros zu vermuten.[7]) Mir scheint jedoch, als ob dieses keineswegs sehr bedeutende Porträt in den scharf geränderten Lidern, der stechenden Pupille, den harten Schatten an den Schläfen, der Zeichnung der Augen und Modellierung der Nase so weitgehende stilistische Ähnlichkeit mit dem Kopfe der Madonna auf Bugiardinis Bilde in den Uffizien (Nr. 213) und anderen Werken in Berlin, Turin,

---

[1]) Ma non avendo mai perduta colui la cupola di veduta, nè sapendosi arrecare a vivere fuori di Fiorenza sagt Vasari in der Vita Ridolfos, VI S. 534. Eine fälschlich Franciabigio zugeschriebene Federzeichnung in den Uffizien von Ridolfo Ghirlandajo (Rahmen 171 Nr. 3 P) giebt eine getreue Ansicht der Piazza del Duomo mit dem Baptisterium, Bigallo und dem Hause der Misericordia. Vermutlich diente sie ihm als Skizze für das oben erwähnte Predellenbild in der Kapelle des Bigallo.

[2]) Von Bocchi und Cinelli, Le bellezze della città di Firenze, ed. 1677, S. 70, und Richa, I. S. 27 dem Sogliani zugeschrieben. Ganz im Dunkel hängend.

[3]) Von Crowe und Cavalcaselle IV S. 435 acceptiert; von Morelli dagegen dem Ridolfo Ghirlandajo gegeben; nach dem Cicerone 6. Aufl. S. 673 dem Bugiardini nahestehend.

[4]) An Ridolfo Ghirlandajo dachte ich auch bei dem Bildnis eines schwarz gekleideten Mannes in Kniestück, die Hände über dem Schwertknauf gefaltet, in der Rechten die Handschuhe, vor braungrauem Grunde, in einem der Privatgemächer in Hertford House. Es hing leider zu hoch, um diesen Eindruck in der Nähe nachprüfen zu können. Ridolfo steht ferner ein, ebenfalls zu hoch hängendes, Bildnis eines Mannes in schwarzem Hut in der Galleria del Poccetti im Pitti (Ignoto) nahe.

[5]) Phot. Alinari Nr. 77. Schmarsow, a. a. O. Ein ebendort als Werk Pieros erwähntes Bildnis eines älteren bartlosen Mannes in der Galerie Leuchtenberg ist mir nicht bekannt.

[6]) Venturi, Text zu Brauns Galeriewerk, Cicerone 6. Aufl., Registerband S. 32.

[7]) v. Seydlitz, Repertorium XIII. Von Morelli unbegreiflicherweise auf Perugino bestimmt! Phot. Alinari Nr. 334.

Mailand und Bologna aufweist, dass kein anderer als dieser für die Urheberschaft in Betracht kommen kann. Auf letzteren Arbeiten findet sich auch dieselbe Form der Landschaft. Vermutlich ist die Dargestellte, die ganz grundlos für eine Nonne gilt, Maria Salviati, die seit 1526 verwitwete Gemahlin des Giovanni de' Medici; wenigstens besteht eine ziemlich weitgehende Ähnlichkeit zwischen diesem Bildnis und dem Porträt der Mutter Herzogs Cosimo I, das Vasari in einem der Medaillons an der Decke der Sala di Giovanni delle Bande Nere im Palazzo Vecchio anbrachte. Da die beim Tode ihres Gatten erst 27 Jahre zählende Frau auf dem Bildnis im Pitti, wo sie bereits das Witwenkleid trägt, den Eindruck einer angehenden Dreifsigerin macht, so dürfte Bugiardini es um 1529 gemalt haben.[1])

Kurze Erwähnung müssen in diesem Zusammenhange noch wenige Bilder finden, die zum Teil unter den Namen bedeutender Meister gehen, und uns einige, allerdings namenlose, Nachfolger und Nachahmer Pieros kennen lehren.

Piero selbst noch ziemlich nahe steht eine Anbetung des Kindes in der Cappella Corsi im rechten Querschiff von S. Lorenzo. Die Madonnenfigur, die infolge Brandes oder eines sonstigen Unfalles übermalt wurde, kommt dabei nicht in Betracht. Wohl aber die im Vordergrund vor dem Neugeborenen knieenden Heiligen Franziskus und Julianus. Sie haben in der Haltung und dem Ausdruck, dem Helldunkel und den Farben der Gewänder vieles, was an Piero erinnert. Auch die Behandlung der Luftperspektive, die sorgsame Ausführung der Blumen im Vordergrunde und der Zeisige, die auf dem Dache des geborstenen Gemäuers sitzen, ähneln seiner Weise. An Ort und Stelle gilt, wohl auf Richas Urteil hin, Cosimo Rosselli für den Autor, aber das Bild besitzt Qualitäten, besonders im Kolorit, die über sein Können hinausgehen. Der Verfertiger ist ein in Pieros Stilweise arbeitender Künstler von nicht unbedeutender Kraft, für den ich jedoch keinen Namen habe.

Geringer ist eine gröfsere Darstellung der Geburt Christi mit Heiligen und der Halbfigur Gottvaters in der Sakristei derselben Kirche. Sie gehört nicht Raffaellino del Garbo, wie Richa glauben machen will, sondern einem schwachen Nachahmer Pieros an, der dessen Richtung mit Einflüssen Ghirlandajos mischt. Von ihm rührt auch ein rohes Presepio in der Galerie Borghese unter Ghirlandajos Namen her. Er steht auf einer gleich niedrigen Kunststufe wie jener Stümper, der die immer noch Pieros Namen tragenden drei Erzengel mit Tobias in der Pinakothek zu München pinselte (Nr. 1016).

Einen etwas individuelleren Künstler, der sich aber auch nicht viel über das Durchschnittsmafs erhebt, lernt man in einer Anbetung der Hirten im Refektorium von S. Croce, in einem Rundbilde der Madonna mit sechs musizierenden Engeln in der Galerie Corsini zu Florenz und in einer Verkündigung über dem zweiten Altar links im Chorumgang von S. Spirito kennen. Das erstere der drei Bilder, zu dem die ebendort befindlichen Einzelfiguren des Täufers, Antonius Abbas, Bartholomäus und Nikolaus von Bari als Flügel und eine Beschneidung mit den Stifterfiguren in der Cappella Medicea in der Kirche selbst als Predella gehören, gilt der Tradition zufolge als Werk Bugiardinis, obwohl es nur geringe Beziehungen zu seiner Stilart aufweist. Eine in den Hauptsachen übereinstimmende Darstellung desselben Gegenstandes hängt über dem ersten Altar im linken Chorumgang von S. Spirito. Die schlechte Erhaltung macht die Entscheidung, ob wir es hier mit einer geringeren

[1]) Frizzoni schreibt ein Rundbild der Madonna mit Engeln in der Galerie Borromeo zu Mailand Piero zu. Der Typus der Maria und die Landschaft weisen jedoch auf Bugiardini, unter dessen Namen das Bild auch ausgestellt ist.

freien Wiederholung von der Hand desselben Künstlers oder nur mit einer alten Kopie zu thun haben, unsicher. Doch spricht der Stil der besser erhaltenen Predella für die erstere Annahme. Richa nennt in dem Kapitel über S. Spirito ausdrücklich Botticelli als den Verfertiger dieses ganz ärmlichen Produktes, und seiner Autorität sind auch die meisten neuen Reisehandbücher kritiklos gefolgt. Eigentümlich sind den Figuren dieses anonymen Künstlers runde, fast kugelförmige Köpfe mit hochgezogenen Augenbrauen, geschweiften Lidern, kleinem zugespitzten Mündchen mit geschwungenen Winkeln und vollem Kinn sowie ein allzustark gebildeter Handballen. In den Typen Josephs, Mariä und der Hirten, in der Bildung der Extremitäten sowie in der Form der Landschaft mit den überhängenden Felsen und in der Gewandbehandlung giebt er sich als Nachahmer Pieros zu erkennen. Daneben zeigt er in der Verkündigung in S. Spirito und in dem ebenfalls Botticelli zugeschriebenen Madonnentondo in der Galerie Corsini (Stanza da letto) Beziehungen zu Fra Bartolommeo und Leonardo.

Ein Zusammenhang mit Piero lässt sich ferner in einem, ganz im Dunkel hängenden, Bilde der Heimsuchung über dem zweiten Altar rechts in dem Kirchlein S. Procolo in Via dei Geraldi zu Florenz konstatieren. Der ebenfalls unbekannte Schöpfer dieses, von Richa fälschlich Ghirlandajo zugeschriebenen, durch spätere Zuthaten entstellten Bildes hat auch den Einfluss Albertinellis erfahren.

Alle diese Werke besitzen, trotz der unverkennbaren Beziehungen zu Pieros Kunstrichtung, nicht jenen bestimmten Schulcharakter, der sonst den Arbeiten aus der Gefolgschaft grofser Meister ein einheitliches Gepräge verleiht und Zeichen geregelten Werkstattsbetriebes ist. Piero war keine Persönlichkeit, die einem gröfseren Atelier allein hätte vorstehen können; von Jugend auf dem Hange nach Einsamkeit nachgebend und den Einfällen seiner Laune ohne Widerstand folgend, war er mit den Jahren ein Sonderling geworden, dessen Extravaganzen niemand auf die Dauer ertragen konnte. Er selbst litt im Alter keine Schüler um sich und floh selbst den Umgang der Freunde. Eingeschlossen in seiner Werkstatt, wo sich alles in einem chaotischen Urzustande befand, verbrachte er, schlagflüssig und von der Gicht geplagt, seinen Lebensabend in Elend und Verlassenheit. Je mehr er sich seinen Capricen überliefs, um so mehr entfremdete er sich der Kunst, die er in den letzten Jahren kaum mehr betrieben zu haben scheint. Eines Morgens fand man ihn tot am Fufse einer Treppe. In S. Maria Maggiore ward er begraben.

Ein individuelles, bewegliches Talent, gepaart mit einer echten Künstlerseele, spricht aus allen Werken Pieros. Sie sind Schöpfungen von ganz besonderer Wirkung, denen die Nacheiferung gröfserer Meister nichts von ihrem originalen Reize nimmt. Eigenartig bis zum Extravaganten und Bizarren haben sie in der ursprünglichen Frische und Kraft der Erfindung das bewahrt, was das Wesen einer grofsen Kunst ausmacht: den vollen Ausdruck des Persönlichen.

Dies fühlten auch die Zeitgenossen, als sie ihr Urteil über Pieros Kunst in folgender Grabschrift zusammenfassten:

S' io strano et strane fur le mie figure;
Diedi in tale stranezza et grazia et arte;
Et chi strana il disegno a parte a parte,
Dà moto, forza et spirto alle pitture.

Zum Schluss noch wenige Worte über die Zeichnungen Pieros. Aufser der oben erwähnten stark verwischten Skizze zu der Krönung Mariä in S. Francesco ist mir keine Zeichnung bekannt geworden, die in sicheren Zusammenhang mit einem

seiner Werke zu bringen wäre. Bei einem seinen Stil so häufig wechselnden und anpassungsfähigen Meister, wie Piero es ist, wirkt der Mangel einer festen Basis für das Studium seiner Zeichnungen um so empfindlicher. Die wenigen in öffentlichen Sammlungen auf ihn getauften Blätter sind alle mehr oder minder zweifelhaft.

In den Uffizien ist sein Name mit zehn Zeichnungen in Verbindung gebracht. Zwei darunter, ein aus dem Kahn ans Ufer springendes Weib (Nr. 375) und ein in felsiger Landschaft stehender Jüngling in langem Gewande (Nr. 342), beide in Feder auf Pergament ausgeführt, sind charakteristische Werke des Francesco di Giorgio aus Siena. Das Blatt mit dem Volto Santo di Lucca (Nr. 227) rührt von Filippino Lippi her. In der Art des Fiorenzo di Lorenzo ist die weifsgehöhte Stiftzeichnung eines bärtigen auf einen Stock gestützten Alten, wahrscheinlich eine Studie zu dem Joseph auf der Anbetung der Könige dieses Meisters in der Galerie von Perugia (Nr. 51). Aus Credis Schule stammen die drei stehenden weiblichen Heiligen (Nr. 218), aus der Botticellis die sechs in Kutten gekleideten singenden Knaben (Nr. 1248). Über die Vision des hl. Bernhard, das Madonnenrund mit Engeln und die Landschaft mit Herde und Hirten ebenda ist kein Wort weiter zu verlieren. Es sind Stümpereien ganz verschiedener Hände. Noch der ersten Hälfte des XV Jahrhunderts gehört die Studie zu einem am Boden sitzenden Manne an (Nr. 62). Pieros Stilweise wenigstens nahe verwandt ist die in Feder ausgeführte kreisrund ausgeschnittene Skizze zu einer Anbetung des Kindes. Doch die schlechte Zeichnung der Tiere und das schwache Formenverständnis sprechen gegen eigenhändige Ausführung. Der Technik nach rührt das Blatt von einem Zeit- und Ateliergenossen des jugendlichen Fra Bartolommeo und Albertinelli her.[1]

Auch die Kohlezeichnung eines nackten liegenden Kindes im Besitze der Grofsherzogin von Weimar (Br. 69) ist nicht derart, dass man sie für Piero selbst in Anspruch nehmen kann;[2] ebensowenig eine Gewandstudie zu einer stehenden männlichen Figur in der Sammlung zu Chatsworth. Dagegen soll eine in der Kunsthalle zu Bremen ihm zugeschriebene Skizze zu einer Ausgiefsung des heiligen Geistes (Nr. 42), besonders in der Gestalt Petri, die Merkmale seines Stiles aufweisen.[3]

Diesen Piero fälschlich zugeschriebenen Zeichnungen will ich einige Blätter gegenüberstellen, die in den betreffenden Sammlungen zwar nicht seinen Namen tragen, bei denen ich jedoch ihn *vermutungsweise* als Autor nennen möchte. In jener Periode, wo wir in Pieros Bildern Beziehungen zu Filippino konstatierten, könnte eine Zeichnung in den Uffizien (Nr. 1257), Mars, Venus und Liebesgötter darstellend, entstanden sein. Die anmutige, an das Berliner Bild gemahnende, Komposition ist in flotten Federstrichen hingeworfen, in einer Technik, die sehr an Filippino erinnert, dem das Blatt an Ort und Stelle zugeschrieben wird. Wie eine Studie zu dem Kopf des Johannes auf dem Bilde in den Innocenti sieht die weifsgehöhte Stiftzeichnung eines bärtigen Heiligen in der Albertina aus, die dort unter Credis Namen geht.[4] Wie in seinen Bildern, so ahmte Piero auch in seinen Zeichnungen den Stil und die Technik Leonardos nach. Ein mit dem Pinsel auf grau getönter Leinwand aus-

---

[1]) Morelli, Die Galerien Borghese u. s. w. S. 156, giebt die Zeichnung Piero selbst.

[2]) Auch von Morelli a. a. O. S. 152 angezweifelt.

[3]) Nach einer Mitteilung des Dr. Kristeller.

[4]) Braun Nr. 82. Wickoff, Die italienischen Handzeichnungen der Albertina S. R. 106: »Von einem etwas älteren Florentiner Zeitgenossen«. Waagen II S. 134 hielt sie für eine eigenhändige Zeichnung Credis.

geführter, sorgfältig in den Lichtern weifsgehöhter Frauenkopf unter Leonardos Namen in den Uffizien (Nr. 431) ähnelt im Typus, der Beleuchtung, der Zeichnung der Augen, besonders des hervorquellenden unteren Lides, der Art, die Lichter im Haare aufzusetzen, den Madonnenköpfen Pieros auf dem Innocentibilde und der Conceptio in den Uffizien. Sehr verwandt ist ein Blatt mit zwei, in Verkürzung gegebenen, männlichen Köpfen unter Credis Namen in der Sammlung des Christchurch College in Oxford (Nr. 41 der Publikation der Zeichnungen); besonders dem Antoninus auf der Conceptio ähnelt der eine der Köpfe in Ausdruck und Form des Ohres. Pieros Faltenmotive beobachtet man auf einem Blatte mit Gewandstudien in der Sammlung Malcolm im British Museum (Nr. 50 des Robinsonschen Kataloges) und bei einer Gewandstudie für eine knieende männliche Figur in den Uffizien (Nr. 434), beide Leonardo zugeschrieben.

An Piero erinnern entfernt auch die reizvollen Zeichnungen, welche die ersten zweiunddreifsig Seiten eines auf der Biblioteca Laurenziana verwahrten Codex mit Gedichten Lorenzo de' Medicis, Polizians, Macchiavellis, Luigi Pulcis u. a. zieren.[1]) Wenigstens wüsste ich keinen anderen Meister zu nennen, für den die poetische Auffassung der der antiken Mythologie entlehnten Stoffe, die Formation der Landschaft, die geistreiche Darstellung der Tiere, die verständnisinnige Wiedergabe der Pflanzen und Blumen, sowie die phantastische Bildung der Fabelwesen so gut passten wie für ihn. Die feine Federtechnik ist der von Fra Bartolommeo und Albertinelli in ihren frühen Zeichnungen gehandhabten sehr ähnlich. Wahrscheinlich sind die Zeichnungen für Piero de' Medici, den Sohn Lorenzos, ausgeführt worden. Wenigstens ähnelt die auf dem Titelblatt angebrachte Devise, ein aus brennenden Ästen gebildeter Reif, den drei Kornähren überragen und an dem ein flammender Granatapfel hängt, der bei Vasari[2]) und Paolo Giovio[3]) beschriebenen Impresa Pieros. Auch an Giuliano, den zweiten Sohn Lorenzos, den späteren Herzog von Nemours, kann man als Besteller denken, da sich dessen Impresa, ein Papagei, der eine Rispe im Schnabel hält, in den Arabesken des Titelblattes findet.[4])

---

[1]) Rime di Diversi, Plut. 41. Nr. 33. Sie erschienen mir früher umbrischen Ursprunges und von der Hand eines Pinturicchio nahestehenden Künstlers. Ein erneutes Studium hat mich von ihrer florentinischen Herkunft überzeugt. Milanesis Bestimmung auf Botticelli, die durch irrtümliche Auflösung einiger Buchstaben auf dem Schlussblatte veranlasst ist, bin ich bereits in meiner Studie über Botticelli S. 2 entgegengetreten, woselbst das Gegenständliche der Zeichnungen kurz angegeben ist.

[2]) Ragionamenti VIII, S. 118.

[3]) Delle imprese militari e amorose, Lione 1574 S. 49.

[4]) Vasari VIII, S. 120.



MEISTER E S

MADONNA MIT DEN HEILIGEN MARGARETHA UND KATHARINA

Passavant II pag. 56 No. 148



DER KUPFERSTECHER E S UND DIE HEIMAT SEINER KUNST

VON LUDWIG KAEMMERER

Die Kupferstichkunde hat mit Recht die Sammlung und genaue Verzeichnung des Denkmälervorrats als ihre erste und wichtigste Aufgabe betrachtet. Die historischen Beziehungen der vervielfältigenden Künste, die ihre Stellung innerhalb der Entwickelung der bildenden Kunst bestimmen, lassen sich erst erörtern, wenn man die einzelnen Entwickelungsstufen der Technik klar erkannt hat und überblicken kann. Mittlerweile ist aber — insbesondere gilt dies für die graphische Kunst Deutschlands im XV Jahrhundert — durch die rastlose Sammelforschung unser Wissen wesentlich bereichert, durch die photomechanische Vervielfältigung seltener oder schwer zugänglicher Originale der Betrieb der Wissenschaft in ungeahnter Weise erleichtert; damit ist der Zeitpunkt herangerückt, Umschau zu halten, die Thatsachen zu gruppieren und die Fragen nach dem Entstehen und Fortwirken der einzelnen Erscheinungen von neuem aufzuwerfen. Ein resigniertes Ignorabimus bei dem gegenwärtigen Stande der Vorarbeiten würde diese, die mit einem erstaunlichen Aufwand von Zeit und Scharfsinn gefördert wurden, als ziellose Kraftvergeudung erscheinen lassen. Die Möglichkeit, dass spätere Funde neue Lösungen bringen, entschuldigt nicht die Zaghaftigkeit, mit der man das bereits Gefundene zu kombinieren vermied.

Schon bei dem Fortschreiten der Materialsammlung ergab es sich, dass aus der scheinbar unpersönlichen Masse der ältesten graphischen Erzeugnisse einzelne Leistungen als Fixpunkte der Entwickelung auftauchen. Auch auf bestimmte Künstler liefsen sich diese Leistungen auf Grund untrüglicher Bezeichnung und stilistischer Vergleichung zurückführen. Mit der greifbaren Persönlichkeit setzt die eigentlich historische Untersuchung ein: der Träger der Entwickelung ist nicht sowohl das einzelne Kunstwerk als vielmehr sein Schöpfer. Als der Künstler, der den deutschen Kupferstich »aus den Stadien unbeholfener und primitiver Technik zu voller künstlerischer Ausdrucksfähigkeit«[1]) emporhob, wird einstimmig der Meister genannt, der einzelne seiner Stiche mit den Buchstaben E S und der Jahreszahl 1466 bezw. 1467 bezeichnete. Man feiert ihn mit Recht als den van Eyck des Kupferstichs. Über seinen Namen, seine Heimat, die Ereignisse seines Lebens sind wir ohne direkte Nachricht. Schon im Beginn des XVI Jahrhunderts lebte sein Name nicht mehr in der Erinnerung der Nachfahren: Johann Butzbach aus Miltenberg in Unterfranken, der in seiner Jugend Deutschland als Pädagoge durchwandert, in Deventer studiert hatte und schliefslich als Prior des Klosters Laach starb, wusste wenigstens nichts vom Ruhme des Meisters, als er 1505 in seinem »libellus de praeclaris picturae professoribus« Israel

[1]) Lippmann, Der Kupferstich. Berlin 1893. S. 21.

van Meckenem als den hervorragendsten deutschen Vertreter der Stecherkunst aufführte.[1]) Bei der Unzulänglichkeit der Quellen- und Urkundenforschung für die Kunstgeschichte Deutschlands im XV Jahrhundert wird die Frage nach dem Namen des bahnbrechenden Stechers wohl nur durch einen zufälligen Fund beantwortet werden können, wenigstens solange man keine sicheren lokalen Anhaltspunkte für die Richtung gefunden hat, in der man suchen muss. Max Lehrs vermutet, dass der Ort der Hauptthätigkeit des Meisters E S am Oberrhein, in der Gegend zwischen Breisach und Freiburg zu suchen sei.[2]) Lippmann dagegen möchte den Wohnsitz des Künstlers nach Ulm verlegen,[3]) während die ältere Forschung bis auf Passavant bekanntlich an dem niederrheinischen Ursprung seiner Kunst festhielt. Stilvergleichung, Dialektstudium und Heraldik sind in den Dienst dieser Untersuchung gestellt worden, ohne dass ein völlig sicheres Ergebnis bisher zu Tage trat. Ein Versuch, sich von neuem an die Lösung des Rätsels zu wagen, wird sich nur rechtfertigen lassen, wenn er bisher übersehene Anhaltspunkte für die Weiterführung der Arbeit geltend macht. Auf einige solcher Anhaltspunkte ergänzend hinzuweisen, ist der Zweck der folgenden Zeilen.

Versuchen wir zunächst, von aufsen an den durch die bisherigen Forschungen in sich leidlich geklärten Thatsachenbezirk, der das Wirken des Meisters E S darstellt, heranzutreten. Holzschnitt und Kupferstich entwickeln sich aus der am Anfang des XV Jahrhunderts zu grofsem Umfang und handwerksmäfsigem Fabrikbetrieb ausgewachsenen *Buchmalerei*, als Parallelerscheinung zum Buchdruck. Die mechanische Vervielfältigung durch den Druck ist allen drei Künsten gemeinsam. Aus dem Modelaufdruck hervorgegangen, blieb der Holzdruck in der älteren Periode auch wesentlich Aufdruck oder Pressdruck, dann folgte der Reiberdruck, beide Verfahren wurden aber durch die Erfindung der Buchdruckerpresse überholt.[4]) Diese Erfindung scheint zuerst die Aufmerksamkeit auf die Möglichkeit gelenkt zu haben, Metall als Pressgut zu verwenden. Jedenfalls ist die Walzenpresse, die zur Herstellung der ersten Kupferplattendrucke vorausgesetzt werden muss, nicht viel früher als die Buchdruckpresse erfunden worden. Gutenberg, dem heute die Erfindung des beweglichen Letterndrucks kaum noch ernsthaft bestritten wird, war Goldschmied und hatte schon in Strafsburg Goldschmiede in seinem Dienst. Aus den bekannten Strafsburger Prozessverhandlungen des Jahres 1439 erfahren wir u. a., dass der Goldschmied Hans Dünne bereits seit 1436 in Gutenbergs Werkstatt allein mit dem, »das zum trucken gehöret«,[5]) hundert Gulden verdient habe und dass Hans Riffe mit Gutenberg gemeinsam eine »kunst und afentur« betrieb, die auf der Heiltumsfahrt nach Aachen (1440) gut zu gebrauchen sei. Es wird auch des hierzu nötigen »Geschirres« und des bereits »gemachten Werks« gedacht. v. d. Linde vermutet, dass es sich dabei um Spiegelfabrikation gehandelt habe,[6]) aber, abgesehen davon, dass Spiegel nicht gerade ein bei Heiltumsfahrten besonders günstig zu veräufsernder Artikel sind, war die Anfertigung derselben auch in jener Zeit kein Geheimnis mehr. Und doch hören wir, wie Anton Heilmann und Andres Dritzehn in Gutenberg dringen, ihnen keinen seiner Kunstgriffe

---

[1]) S. Zahn, Jahrbücher f. Kunstwissenschaft II. 60 ff.
[2]) Lehrs, Die Spielkarten des Meisters E S. S. 8.
[3]) Lippmann, Der Kupferstich. S. 24.
[4]) Lippmann, Rep. I. 220 ff.
[5]) v. d. Linde, Geschichte der Erfindung der Buchdruckerkunst. III. 761.
[6]) a. a. O. S. 791.

bei dieser »Afentur« zu verhehlen.[1]) Die Möglichkeit, dass es sich hier um den Druck von Kupferstichen handelte, die ja wie die Holzschnitte später der beliebteste Verschleifsartikel bei Heiltumsfahrten waren, ist nicht von der Hand zu weisen. Aber sei dem, wie ihm wolle, jedenfalls suchen wir die ältesten Kupferstecher am natürlichsten unter den Goldschmieden und Miniaturmalern, die im Dienste der ersten Buchdrucker standen.[2]) Aus der Buchdruckerwerkstatt wird auch die zum Kupferdruck notwendige Walzenpresse hervorgegangen sein. Trotz der schnellen Verbreitung der Typographie ist damit die Zahl der Städte, in denen wir vor dem Jahre 1460 Kupferstecher vermuten dürfen, beschränkt, *Mainz* aber, das um die Mitte des XV Jahrhunderts besonders viele Goldschmiede und Miniaturmaler zu seinen Bürgern zählte,[3]) in den Vordergrund gerückt. Mehrere Gründe bestimmen mich zu der Annahme, dass auch der Meister E S in Mainz seinen Wohnsitz gehabt hat. Bei einer unbefangenen Prüfung des für unsere Untersuchung in Betracht kommenden Denkmälervorrats stellte sich nämlich heraus, dass zahlreiche Miniaturen mainzischer Provenienz enge Typen- und Stilverwandtschaft mit den Stichen des Meisters E S aufweisen, dass Originale und Kopien des Meisters vielfach in Mainzer Handschriften und Drucken sich finden, kurz dass in Mainz früher und nachhaltiger als in irgend einem anderen Bezirk der Einfluss seiner Kunstweise sich geltend macht. Ein heraldischer Fund in der Wappenfarbe seines gestochenen Kartenspiels schliefslich gab neben chronologischen Aufschlüssen über die Entstehung dieser Stichfolge neue Anhaltspunkte für die Bestimmung der Herkunft unseres Meisters.

Der Stil des Meisters E S, insbesondere der seiner frühen Arbeiten, trägt ein so individuelles Gepräge, dass eine Verwechslung seiner Typen mit denjenigen anderer Kunstschulen kaum möglich ist. Gerade diese Eigenart erschwerte die Lokalisierung; weder die elsässische noch die schwäbische Kunst des XV Jahrhunderts bietet uns genug schlagende Analogien, um die bisherigen Vermutungen über seine Herkunft ihres hypothetischen Charakters zu entkleiden. Dagegen führt uns schon die Beantwortung der Frage, von wem der Künstler wohl technische Unterweisung erhalten haben könnte, an den Mittelrhein. Die ältesten E S-Stiche lehnen sich in der Stichelführung unverkennbar an die Werke des *Spielkartenmeisters* an, obwohl sie dessen Technik weiterentwickeln, namentlich beweglicher machen. Man vergleiche insbesondere die Madonna mit den zwei weiblichen Heiligen (P. II. 56. 148; s. die diesem Hefte beigegebene Heliogravure) mit einzelnen Figuren des Kartenspiels (Lehrs, Die ältesten Spielkarten S. 5 Nr. 7 und 8 und S. 7 Nr. 47). Die ängstliche Parallelschraffierung des Kartenmeisters erweitert E S durch kurze Strichelchen nach den Lichtern, moduliert sie durch kräftigere Retouchen, aber im wesentlichen — man beachte namentlich die Schattierungen im Fleisch — bewegt sich diese Technik noch völlig in der Manier des Kartenmeisters, der auch in den Typen dem Meister E S von allen Vorgängern am nächsten kommt. Auch hierfür bietet die Madonna mit den zwei Heiligen, einer der für die Bestimmung des frühen E S-Stils wichtigsten Stiche, willkommene Ver-

---

[1]) a. a. O. 765.

[2]) Ist doch auch die älteste Terminologie des Kupferstichs, wie die Worte Chalcographia, Excudere u. s. w. beweisen, derjenigen des Buchdrucks entlehnt, und die Erklärung, die Paulus Paulirinus in seinem liber XX artium (ca. 1450/60) für das Wort *Ciripagus* giebt (vergl. Centralblatt für Bibliothekswesen VII. 148), zeigt aufs deutlichste, wie eng Kupferstich und Holzschnitt mit dem Buchdruck im XV Jahrhundert verwachsen waren.

[3]) S. Organ f. Christl. Kunst 1871. S. 95 u. Falck, Kunstthätigkeit in Mainz, ad annum 1475.

gleichspunkte. Die Beziehungen zwischen beiden Künstlern sind wiederholt — so z. B. von W. Schmidt [1]) — dargelegt worden, soweit derartige Dinge ohne Demonstration sich überzeugend darlegen lassen. Schmidt hatte gleichzeitig dem Spielkartenmeister Köln als Heimat angewiesen (Rep. X. S. 128), während Lehrs anfangs (Spielkarten S. 3) mit feinem Instinkt auf den Mittelrhein und, durch ein Wasserzeichen geleitet, auf die Nähe von Mainz hinwies. In der That dürfte die Heimat des Kartenstechers hier am Mittelrhein und nicht am Niederrhein zu suchen sein; darauf deutet die enge Verwandtschaft seiner Typen mit Bildern von zweifellos mittelrheinischer Provenienz. Als solche führe ich die in der Darmstädter Galerie befindlichen Heiligenfiguren Nr. 165 und 166 sowie das Triptychon aus Ortenberg Nr. 167 ebenda an.[2]) Ein Vergleich dieser Figuren mit der Hirschdame oder dem Cyklamenkönig des Kartenmeisters überhebt uns jeder weiteren Ausführung. Augenfällig ist auch die Typenverwandtschaft des Cyklamen-Unter (Lehrs, Spielkarten Taf. III. 5) mit dem Schwertträger in der Anbetung der Könige (Ortenberger Triptychon in Darmstadt). Der Dialekt der Inschriften, die sich auf Kopien nach dem Meister der Spielkarten befinden, erklärt sich in seiner Mischung von mittelfränkischen und niederdeutschen Elementen [3]) ebenfalls am einfachsten, wenn wir den Stecher der Originale am Mittelrhein lokalisieren. Die Verwandtschaft seiner Gestalten mit denen Stephan Lochners, die Schmidt besonders hervorhebt, bleibt trotzdem zu Recht bestehen, da der aus der Bodenseegegend nach Köln gewanderte Maler die ältere mittelrheinische Schule stark beeinflusst hat.



Meister der Spielkarten.
Vogel-Unter (verkleinert).
Passavant II p. 78.

Eine nähere Ausführung dieses Verhältnisses gehört nicht hierher, wo wir nur die Vermutung begründen wollten, dass der Stecher, dem der Meister E S technische Anregung verdankt, am Mittelrhein und wahrscheinlich im Mainzischen zu suchen ist.

[1]) Inkunabeln des Kupferstichs. S. 4.

[2]) Der Darmstädter Katalog (1875) verzeichnet die Überlieferung, nach der Nr. 165 und 166 aus der Abtei Seligenstadt (zum Mainzer Sprengel gehörig) stammen, während die vermutlichen Stifter des Ortenberger Altars, die Grafen von Epstein, zu Beginn des XV Jahrhunderts mit Mainz in enger Verbindung standen. Von Interesse wäre es, die im Tempera gemalten Passionsdarstellungen auf den Rückseiten von Nr. 165 und 166 mit der Passion des Kartenmeisters zu vergleichen, die das Dresdener Kupferstichkabinet unlängst auf der Auktion Angiolini (Nr. 3096) erworben hat. Die Vorderseiten der Darmstädter Bilder sind von Bruckmann photographiert.

[3]) Vergl. Rep. XIV. S. 19. ff. und Rep. X. 127.

Neben den Typen aber, die die Stiche des Meisters E S mit dem Kartenstecher gemein haben, finden sich in seinem Werk vielfach solche, die nur aus einer *Berührung mit niederländischer Kunst* zu erklären sind. Auch hier leitet uns die Annahme, dass der Kupferstich aus der Miniaturmalerei sich entwickelte, auf die richtige Spur. Während die rohe Federzeichnungstechnik der spätmittelalterlichen Miniaturen in engster Beziehung zum Formschnitt steht,[1]) dürfen wir den Kupferstich als ein Äquivalent der sorgfältiger ausgeführten Deckfarbenmalerei ansehen; wenigstens gilt dies von dem Stadium der Technik, das der Meister E S repräsentiert. Die Wirkung, auf die seine Behandlung des Kupferstichs abzielt, ist die eines bereits in sich abgeschlossenen Kunstwerks, während der Holzschnitt anfangs nur den Rahmen für eine Farbenausführung abgiebt. Für die Umwandlung der Schwarzweifstechnik in eine selbständige Kunstgattung boten sich die Grisaillen der burgundischen Bilderhandschriften als natürlichstes Vorbild. In der That begegnen uns unter diesen einzelne, die nicht nur in der Technik, sondern auch im Stil grofse Verwandtschaft mit den Stichen des Meisters E S zeigen. So z. B. die Miniaturen der 1457 für einen Herzog von Burgund — wahrscheinlich Philipp den Guten — im Haag geschriebenen »Miracles de Nostre Dame«.[2]) Hier treffen wir jene in Pünktchen und Strichelchen schattierende Technik, jene unbeholfen liebevolle Behandlung der Landschaft mit ihren Schwammbäumchen, scharfkantigen, riffartigen Felsklippen, burgengekrönten Hügeln, kleinem Gestein und isolierten Blumenbüscheln am Wege, jenen gespreizten Bewegungen in der engen modischen Tracht und jener spätgotischen Ausbeugung der Hüfte bei den Heiligengestalten in langschleppenden knittrigen Gewändern, jenen etwas karikierten Gesichtern mit scharf markierter Nase, niedriger Stirn und emporgezogenen Mundwinkeln, jenen Pferden mit unverhältnismäfsig kleinem Kopf und hohem Bug — kurz einer Unzahl mehr oder minder deutlicher Anklänge an die Formensprache des Meisters E S.[3]) Hier lassen sich also die Einflüsse niederländischer Kunst, die stets in dem Stil unseres Stechers wahrgenommen wurden, klar erkennen; derartige Miniaturen kann er kennen gelernt haben, ohne selbst in den Niederlanden gewesen zu sein, wie dies unlängst v. Wurzbach annehmen zu müssen glaubte.[4]) Dass Erzeugnisse burgundischer Hofkunst ihren Weg nach Südwestdeutschland, speciell nach Mainz fanden, ist bei den engen Beziehungen zwischen Philipp von Burgund und den Mainzer Erzbischöfen erklärlich.[5]) Auch sonst fehlt es in diesem Gebiet nicht an

---

[1]) Vergl. Kautzsch, Handschriftenillustration. S. 80 ff.

[2]) Manuskript der Bodleyana, Douce Ms. Nr. 374. In Lichtdruck reproduziert vom Roxburghe-Club mit Text von Warner, Westminster 1885. Fol. Eng verwandt sind auch die Miniaturen einer Pariser Handschrift, Ms. 9198 der Bibl. nat. und die Miniaturen einer in Burgund für den Markgrafen Rudolf von Hochberg-Sausenberg geschriebenen Handschrift des Artus-Romans (herausgegeben von Barrois, Le livre du très-chevalereux Comte d'Artois. Paris 1837. 4°).

[3]) Man vergleiche insbesondere Fol. 18 und 26 der Publikation von Warner mit einzelnen Blättern des Kartenspiels und der Ars moriendi des Meisters E S.

[4]) Die haltlose Hypothese v. Wurzbachs (Rep. XVI. 214 ff.) hat Lehrs (Rep. XVII. 40) gebührend abgefertigt. Auch der erneute Versuch Wurzbachs, den Meister E S mit dem Münzmeister Erwin vom Stege zu identifizieren (Jahrbuch der Sammlungen des österreichischen Kaiserhauses 1896 S. 1 ff.) muss als misslungen bezeichnet werden.

[5]) Der Ars moriendi des Meisters scheint ebenfalls eine niederländische Bilderhandschrift zu Grunde zu liegen; s. Schreiber, Centralblatt für Bibliothekswesen. XII. S. 226. Die Stichfolge des Meisters E S diente dann wiederum der niederländischen Blockbuchaus-



Miniaturen aus einem Exemplar des Liber Sextus decretalium in der Hofbibliothek zu Aschaffenburg.

persönlichen Beziehungen zur niederländischen Kunst: stammte doch Hans Memling aus der Mainzer Gegend, und der Utrechter Maler und Holzschneider Erhard Rewich liefs sich in Mainz als Buchdrucker nieder, nachdem er 1486 als künstlerischer Begleiter Breydenbachs dessen Reise ins gelobte Land mitgemacht hatte.

Stärker aber als die niederländischen Einflüsse sind die Beziehungen des Meisters E S zur mittelrheinischen Kunst seiner Zeit, die bisher gleichwohl übersehen wurden. In der Sakristei des Mainzer Doms wird ein aus dem Karmeliterkloster stammendes Graduale aufbewahrt, das 1432 von dem Frater Nicolaus im Auftrage eines Johannis Fabri alias carnificis de Maguntia geschrieben und mit Miniaturen verziert ist. Während die Gewandbehandlung der Figuren in den Buchstabenminiaturen noch ganz den gotischen Linienschwung zeigt, finden wir in einzelnen Rankenfigürchen Bewegungsmotive und Typen, die völlig mit den Gestalten des Meisters E S übereinstimmen, ohne doch nach diesem kopiert zu sein, was ohnehin die frühe Datierung der Handschrift ausschliefst. So begegnet uns auf Fol. 356 des ersten Bandes ein wilder Mann mit Pfeil und Bogen, der als Zwillingsbruder des Bogenspanners B. X. 98. 3 angesehen werden kann. Der Hornbläser auf Fol. 386 ist im Bewegungsmotiv fast identisch mit der gleichen Figur in der Menschendame des Kartenspiels von E S (L. 12). Man könnte einwenden, das seien dekorative Nebenfigürchen, die zu dem allgemeinen Typenvorrat des XV Jahrhunderts gehören. Gleichwohl ist mir eine derartige enge Verwandtschaft mit dem Stil des Meisters E S in keiner zweiten der zahlreichen Bilderhandschriften aus der ersten Hälfte des Jahrhunderts, die ich für diesen Zweck durchsah, begegnet.

---

gabe, der sogenannten Editio princeps (reproduziert von Weigel 1869 und Rylands 1881) zur Vorlage (s. Lehrs, Jahrb. d. K. Preufs. Kunstsamml. XI, 161).



Miniatur aus einem Exemplar des Liber Sextus decretalium
in der Hofbibliothek zu Aschaffenburg.

Gleichzeitig mit den Stichen des Meisters E S entstanden sind die Miniaturen eines Fust und Schöfferschen Drucks in der Hofbibliothek zu Aschaffenburg, deren Bücher und Handschriften bekanntlich meist aus dem Besitz der Mainzer Erzbischöfe stammen. Es ist der Liber sextus decretalium Bonifacii papae VIII, 1465 in Mainz gedruckt, der in dem Aschaffenburger Pergamentexemplar (Nr. 4 des Cimelienschranks) auf Fol. 2 v. und Fol. 3 r. zwei Deckfarbenmalereien enthält, für die der Platz im Druck ausgespart ist, die also zur notwendigen und ursprünglichen Ausstattung des Buchs gehören: 1. Sitzender Jüngling mit Szepter und bärtiger Mann. 2. Stehendes Brautpaar (s. die Abbildungen). Die für die frühen Stiche des Meisters E S so charakteristischen Übertreibungen der Gesichtsbildung kehren in diesen Gestalten mit all ihren Besonderheiten so deutlich wieder, wie in wenigen anderen Kunstwerken der Zeit. Zum Vergleich sei aut die Tiburtinische Sibylle P. II. 68. 1, den Samson B. 6, das Liebespaar B. X. 53. 29, P. II. 56. 148 und P. II. 69. 3 sowie auf den Johannes B. 41 hingewiesen.

Die Hofbibliothek in Aschaffenburg bewahrt noch eine zweite Miniaturenhandschrift Mainzer Provenienz, die ebenfalls nur im Bannkreise des Meisters E S entstanden sein kann, ein für den Mainzer Erzbischof Adolf von Nassau (1463—1475) geschriebenes Pontificale (Merkels Verz. Nr. 12). Das erste Blatt dieses stattlichen Foliobandes, mit der Überschrift: Ordinacio fratris Danielis ep̄i motensis de excusatione divisitatis (sic!) officior(um) pontificalium, zeigt oben, von zwei Engeln gehalten, das nassauische Wappen, der Initial M trägt die Wappen von Mainz und dem dortigen Domkapitel; andere Wappen gehören offenbar Mainzer Domherren an. Die Entstehung der Handschrift in Mainz in dem Zeitraum von 1463 bis 1475 ist damit so gut wie erwiesen. Der Miniator aber zeigt sich durchgehends von Stichen des Meisters E S abhängig. Einzelne Entlehnungen aus solchen hat bereits Lehrs nachgewiesen;

ihre Zahl lässt sich aber noch vermehren und auch in den Gestalten, die nicht direkt nach E S kopiert sind, wie in den Engeln und wilden Männern der Rankenumrahmungen verrät sich deutlich die Abhängigkeit des Miniaturmalers vom Kupferstecher,[1]) wenngleich dessen Stil hier erheblich vergröbert erscheint.

Ein Breviarium der Frankfurter Stadtbibliothek aus dem Besitz des Mainzer Erzbischofs Berthold von Henneberg (1484—1504)[2]) zeigt uns als Wappenhalterin eine wilde Frau, die ebenfalls stark an die Figuren des Meisters E S erinnert. Schliefslich sei noch auf ein Blatt im Kupferstichkabinet des Germanischen Museums in Nürnberg[3]) hingewiesen, das aus einem Druck des Speculum Durandi (Padua 1479) stammt. Über dem Beginn des gedruckten Textes, der die Zugehörigkeit des Blattes zu der genannten Ausgabe festzustellen ermöglicht, sehen wir unter einem Thronhimmel Durandus mit zwei Schülern in ziemlich roher kolorierter Federzeichnung, die deutliche Anklänge an den frühen Stil des Meisters E S aufweist. Der Drucker dieser Durandusausgabe war Johannes Herbord von Seligenstadt, der seit 1472 in Padua sich nachweisen lässt; die Zeichnung rührt zweifellos von einem deutschen Illuminator her, den der Drucker, wie wir dies in zahlreichen anderen Fällen nachweisen können, wahrscheinlich aus seiner Heimat, also aus mainzischem Gebiet nach Italien mitgenommen hatte. So klingt uns aus den Erzeugnissen der Mainzer Miniaturmalerei[4]) ein vielfaches, starkes Echo jener originellen Formensprache des Meisters E S zurück, das in anderen Gebieten Deutschlands, besonders auch im Breisgau und in Schwaben, sich so deutlich nicht vernehmen lässt.

Diese stilistischen Argumente erhalten Unterstützung durch eine Anzahl äufserer Umstände, die einzeln scheinbar zufällig und ohne Beweiskraft im Zusammenhang mit den oben gemachten Beobachtungen an Bedeutung gewinnen. So findet sich in dem Berliner Exemplar des von Fust und Schöffer 1457 gedruckten Psalteriums auf der für Miniaturschmuck freigelassenen Rückseite von Fol. 143 eine etwas vergröfserte Miniaturkopie des hl. Christoph von E S (P. 172).[5]) Mit gröfster Sorgfalt sind hier alle Einzelheiten der Kupferstichvorlage in der Miniaturtechnik nachgeahmt. Am unteren Rande der Darstellung kniet links ein Mann mit acht Jünglingen in gleicher Tracht (graues Gewand mit blauem Kragen), rechts ebenfalls ein älterer Mann mit sieben Jünglingen in gleicher Tracht (graues Gewand mit rotem Kragen-

---

[1]) Fol. 13. Sakrament der Ehe (abgeb. bei Merkel Taf. 8). Figur des Jünglings aus E S. Rep. XVI. 32. 2. Liebespaar der Fufsranke (abgeb. bei Merkel Taf. 59), Kopie nach P. II. 64. 188. Fol. 18. Fechter, stark an E S erinnernd. Fol. 45. Bischofsweihe. Adjunkt, unverkennbarer E S-Typus. Fol. 56. Orgel- und Laute-spielende Engel. Fol. 74. Knieende Äbtissin, Kopie der Pilgerin aus der grofsen Madonna von Einsiedeln. Fol. 107. Spielende Kinder im Rankenwerk. Fol. 108. Weihe des Gotteshauses, vergl. die Gruppe der Engelweihe zu Einsiedeln. Fol. 149. Benedictio Palmarum. Wörtliche Benutzung der Komposition und Gewandanordnung aus der Engelweihe.

[2]) Nr. 86 der alten Dombibliothek.

[3]) Handzeichnung 50.

[4]) Bei der Abwägung unserer Beweisgründe für den Zusammenhang des Meisters E S mit der Mainzer Miniatorenschule darf nicht übersehen werden, dass die Zahl der sicher nachweisbaren Erzeugnisse der Mainzer Buchmalerei des XV Jahrhunderts nicht eben grofs ist und dass daher das Vorkommen von E S-Anklängen in den oben genannten Miniaturen trotz ihrer kleinen Zahl schwerer ins Gewicht fällt, als gelegentliche Kopien in Handschriften anderer Provenienz.

[5]) M. Friedländer machte mich auf diese Entlehnung aufmerksam.

vorstofs). Das Wappen der ersten Gruppe zeigt das untenstehende Signet weifs in schwarzem Felde, während das Wappenzeichen rechts augenscheinlich mit Absicht verwischt und daher nur schwer zu erkennen ist. Eine Identifizierung der Hausmarken ist bisher nicht gelungen, aber v. d. Linde[1]) hat es sehr wahrscheinlich gemacht, dass dies Druckexemplar der Berliner Königlichen Bibliothek aus dem Mainzer Domschatz herrührt. Das handschriftlich zugesetzte Kalendarium weist deutlich auf Mainzer Ursprung,[2]) auch eine handschriftliche Notiz auf Blatt 276 nennt einen Mainzer Kanonikus, Friedrich v. Loewenstein († 1485), und die Erwähnung eines Johannes Stritberg (nach meiner Lesung vielleicht auch Ritberg) im handschriftlichen Index giebt vielleicht noch nähere Anhaltspunkte für die Herkunft des Buchs. Jedenfalls ist die Entstehung der Miniaturkopie, die nach den Trachten der knieenden Beter keinesfalls weit nach 1460 zu datieren ist, in Mainz hoch wahrscheinlich.

Zwei einzelne Blätter eines dem XV Jahrhundert angehörigen Manuskripts in der Stadtbibliothek zu Mainz, das aus altem Besitz stammt und somit wohl auch in Mainz geschrieben ist, zeigen uns die Kopie Meckenems (B. 217) nach der Verkündigung von E S (P. II. 50. 115) und eine Geburt Christi von E S selbst (P. II. 51. 123), die bisher nur in einem Exemplar bekannt war (s. Abbildung S. 152). Die Stiche sind an Stelle der Miniaturen in den Text eingeklebt und teilweise bemalt. Ebenso findet sich eine Stichkopie des Ölbergs (B. VI. 11. 15) eingeklebt in dem vorderen Deckel der Gutenbergbibel von 1455 in der Aschaffenburger Hofbibliothek.[3]) Die Mehrzahl der erhaltenen Stiche aus der ersten Hälfte des XV Jahrhunderts stammt bekanntlich aus Inkunabeldrucken und Handschriften, in die sie zum Schmuck eingefügt wurden. Weist uns dieser Umstand wiederum auf die Beziehungen der Stecher zu den Buchdruckern und Miniaturmalern hin, so erklärt er uns andererseits auch die frühe und schnelle Verbreitung der Stiche. Sie wanderten mit den Büchern in die weite Welt. Das Figurenalphabet des Meisters E S wurde sogar in Holzschnitt verkleinert nachgebildet und in Drucken als Initialschmuck verwendet. Solche Initialen finden sich mehrfach in Strafsburger Drucken von M. Schott; für unsere Untersuchung ist es von Interesse, dass neuerdings von einem undatierten Druck dieser Art, dem Lucidarius s. a. et l.[4]) ein Exemplar aufgetaucht ist, das am Schluss den handschriftlichen Vermerk trägt: »Im 56 jar hat man angefangen« (Münchener Hof- und Staatsbibliothek). Der Finder dieser Beischrift, Dr. Doberentz, glaubt beweisen zu können, dass der Druck aus der Werkstatt Gutenbergs in Mainz 1456 hervorgegangen ist. Schott habe — so vermutet Doberentz nach freundlicher mündlicher Mitteilung — die Initialen und Typen später aus Gutenbergs Besitz erworben. Damit wäre ein neues wichtiges Zeugnis für die Beziehungen des Meisters E S zu den Mainzer Prototypographen in verhältnismäfsig sehr früher Zeit und zugleich ein Anhaltspunkt für die Datierung der Alphabetfolge gegeben.

Eine andere Stichfolge des Meisters, das grofse Kartenspiel, lässt sich ebenfalls ziemlich fest datieren und gleichzeitig mit grofser Wahrscheinlichkeit lokalisieren. Schon Lehrs hat die Wappenfarbe der Kartenspiele für die Lokalisierung des Meisters

---

[1]) Das Breviarium Moguntinum. Wiesbaden 1884. S. 39.

[2]) v. d. Linde a. a. O. S. 19.

[3]) Siehe Rep. XVI. 316. Lehrs nimmt ohne Grund an, dass die Kopie später eingeklebt ist, jedenfalls ist sie aber von einem Mainzer Besitzer dem Buche eingefügt, da dieses aus altmainzischem Besitz stammt.

[4]) Schorbach, Studien üb. d. deutsche Volksbuch Lucidarius. Strafsburg 1894. S. 61 Nr. 1.

E S als wichtigstes Hilfsmittel benutzt und dabei fast ausnahmslos schwäbische, oberrheinische und elsässische Familien als Träger der dort vorkommenden Wappen namhaft gemacht. Freilich erschwert das Fehlen der Tinkturen die sichere Bestimmung der Wappenzeichen ungemein, und viele der von Lehrs und seinen heraldischen Eideshelfern angeführten Familien lassen sich auch unter dem Trierer und Mainzer Stiftsadel nachweisen. Gegen unsere Annahme, dass der Meister E S aus Mainz stamme, können die Wappen keinenfalls angeführt werden, da der Bezirk dieses Erzstiftes weit nach dem Oberrhein hinaufreichte. Schon im XIV Jahrhundert umfasste er vierzehn Bistümer, von denen namentlich Konstanz, Speyer, Strafsburg, Chur in enger Verbindung mit der Metropole standen. Eine der Karten aber giebt uns sichere chronologische Anhaltspunkte: Die Wappensieben des gröfseren Spieles (L. 46) zeigt nämlich die Wappen der sieben Kurfürsten des Deutschen Reichs. Das Wappen von Mainz, an bevorzugter Stelle angebracht, ist nicht das allgemeine des Erzbistums, sondern das besondere des Erzbischofs Dietherr von Isenburg. Dieser war 1459 zum Erzbischof erwählt, indes schon am 21. August 1461 zu Gunsten des vom Papste bevorzugten Adolf von Nassau seines Amtes enthoben und erhielt erst nach dessen Tode 1475 wieder die erzbischöfliche Würde. Dass die Karten nach 1475 entstanden sein könnten, wird kein Kundiger behaupten; sicher dürfen sie aber nicht vor 1459 angesetzt werden, da vor dieser Zeit ein Mainzer Kurwappen mit dem Nebenwappen der Grafen von Isenburg nicht existierte. Die Wappen der beiden anderen geistlichen Kurfürsten sind durch Herzschildchen mit Familienwappen ebenfalls individualisiert. Das Trierer Wappen führt in seiner Mitte den Schild mit dem Schrägbalken, der dem 1456 gewählten Johann von Baden angehört, während wir in der Mitte des Kölner Wappens den Bindenschild des am 30. März 1463 zum Erzbischof gewählten Ruprecht von der Pfalz erkennen. Ruprecht von der Pfalz vermittelte in dem Streit zwischen Dietherr von Isenburg und Adolf von Nassau um die Mainzer Kurwürde, auf die Dietherr erst im Vertrage zu Zeilsheim am 5. Oktober 1463 endgültig verzichtete. Ein Anhänger des befehdeten Mainzer Erzbischofs



Meister E S.
Geburt Christi.
Passavant II p. 51 Nr. 123.

konnte also sehr wohl in der Zeit vom 30. März bis zum 5. Oktober 1463 — aber auch nur innerhalb dieser Zeit — die Kurfürstenwappen mit den Familienschilden der Isenburg und der Markgrafen von der Pfalz, als der gegenwärtigen Inhaber der Kurwürde, bona fide vereinigen. In dieser Zeit wird demnach das Kartenspiel des Meisters E S entstanden sein. Der Umstand, dass Ruprecht von Baden hier bereits als Erzbischof von Köln figuriert, macht die Entstehung des Kartenspiels in *Köln* wahrscheinlich, da im übrigen Deutschland der neugewählte Kurfürst erst nach der am 25. Mai 1464 erfolgten päpstlichen Bestätigung anerkannt wurde. Nun wissen wir, dass die unglücklichen politischen Verhältnisse in Mainz nach der Eroberung der Stadt durch Adolf von Nassau 1462 zahlreiche Künstler und Kunsthandwerker aus dem Erzbistum vertrieb. So siedelte der clericus dioecesis Moguntinensis Ulrich Zell, wahrscheinlich ein Gehilfe Peter Schöffers, um diese Zeit nach Köln über, wo er 1466 die erste Druckerei eröffnete. Mit ihm mögen Miniaturmaler und Kupferstecher rheinabwärts gezogen sein. Auch für den Meister E S müssen wir einen Aufenthalt in Köln annehmen angesichts der starken stilistischen Beziehungen, die seine späteren Stiche mit Erzeugnissen der kölnischen Tafel- und Miniaturmalerei erkennen lassen. Unter den Bildern, die zu einem Vergleich mit den Stichen unseres Meisters herausfordern, stehen einige Werke von Nachfolgern Stephan Lochners obenan. Da ist z. B. das Jüngste Gericht aus der Lorenzkirche zu Köln (Nr. 121 des Walraff-Richartz-Museums) mit seinen Flügelbildern in Frankfurt und München, dessen Typen unverkennbare Anklänge an die Gestalten der ars moriendi des Meisters E S zeigen.[1]) Näher noch stehen dem Stecher in Komposition, Haltung und Gebärdensprache der Figuren die Darstellungen des Georgaltars in Köln (Museum Nr. 172—176 abgebildet in Bd. IV dieser Zeitschrift S. 94 ff.), dessen Meister zuerst unter den kölnischen Malern deutliche Abhängigkeit von den Niederländern, insbesondere von Roger van der Weyden bekundet. Einzelne Figuren, wie der König und seine Tochter in dem dritten Bilde der oberen Reihe, die Höflinge in burgundischer Tracht, die Schergen, aber auch die unentwickelte, enggedrängte Gruppierung der Zuschauer, die Stilisierung der Pferde und andere Einzelheiten erinnern lebhaft an E S, nur ist der kölnische Schüler Rogers gemessener und ruhiger in der Gewandbehandlung, verhaltener im Ausdruck der Gemütsbewegung als der vom Mittelrhein stammende Stecher. Wie ein Mittelglied zwischen dem Stil des Meisters E S und dem des Georgaltars muten zwei Flügel mit Heiligengestalten in der Stuttgarter Gemäldegalerie (Nr. 468 und 470) an.

Künstlerisch nahe verwandt und etwa gleichzeitig mit dem Meister des Georgaltars ist der Miniaturmaler einer Handschrift des Alten Testaments in der Königlichen Bibliothek zu Berlin (Ms. germ. Fol. 615).[2]) Diese Handschrift zeigt nun wieder direkte Beziehungen zum Meister E S. In der Darstellung des Opfers Isaaks finden wir die Gestalt des Abraham fast wörtlich übereinstimmend mit dem Henker der hl. Barbara P. II, 69. 5. Haltung und Gewandbehandlung beider Gestalten ist nahezu dieselbe. Ebenso sind die zwei weiblichen Figuren in der Darstellung eines Wunders Elisae

---

[1]) Man vergleiche die Köpfe der Seligen auf dem Mittelbilde mit dem so individuell aufgefassten Gesicht des Sterbenden in dem ersten Blatt der Stichfolge.

[2]) Die Handschrift besteht aus wechselnden Lagen von Pergament und Papier, letzteres hat meist das Wasserzeichen der 32beerigen Traube, das uns vielfach in Mainzer Frühdrucken und bei Stichen des Meisters E S begegnet. Insbesondere ist es auch in den Bologneser Exemplaren des gröfseren Kartenspiels nachweisbar, das nach meiner Vermutung (s. oben) in Köln entstanden ist.

(Buch der Könige IV) wörtlich aus zwei Stichen des Meisters ES entlehnt (Tiburtinische Sibylle P. II. 68. 1 und hl. Georg P. II. 61. 171). Zahlreiche andere Anklänge an die Formensprache des Stechers begegnen uns auch in den übrigen Miniaturen der Handschrift, die durch den Dialekt, wie durch die enge Verwandtschaft ihrer Bilder mit den Werken kölnischer Maler nach Köln weist.[1] Der Miniaturmaler steht zwischen dem Meister des Georgaltars und dem etwas späteren Meister des Münchener Marienlebens, aus dessen Werkstatt auch die Lyversberger Passion hervorging. Einzelne Typen weisen bereits auf die Gestalten des Marienlebens deutlich hin.[2] Die künstlerische Verwandtschaft des Meisters der Lyversberger Passion, dessen Wirken durch die Daten 1463 und 1480 auf seinen Bildern zeitlich begrenzt wird, mit dem Meister E S hat bereits Waagen[3] herausgefühlt. Besonders ein für die spätere Zeit des Stechers bezeichnender Typus, der bärtige Greis mit langem Lockenhaar, verdriefslich bekümmerter Miene, kolbiger Nase und herabgezogenen Mundwinkeln — wohl ein Erbteil niederländischer Kunst — kehrt ganz ähnlich in den Bildern der Lyversberger Passion wieder.[4] Auch die charakteristischen Stülpnasen des E S finden wir bei dem Maler; die Verwandtschaft der Frauentypen, des Christus, Gottvater u. a. ist ebenfalls augenfällig. Freilich lässt sich nicht verkennen, dafs die Gestalten des Meisters E S durchgängig lebhafter und eckiger in der Bewegung und im Faltenwurf erscheinen, es sind diese Abweichungen ein deutliches Anzeichen dafür, dass wir in ihm keinen direkten Abkömmling der kölnischen Schule zu sehen haben, vielmehr einen vom Mittelrhein zugewanderten gelehrigen Schüler der damals führenden Malerschule. Seine Kunst hat aber auch auf die niederrheinischen Stecher, wie den Meister der Berliner Passion, den Erasmusmeister, der nach ihm kopierte, und den Meister P. P. W. stark eingewirkt. Einen niederrheinischen Schüler (Meckenem?) dürfen wir wohl auch in dem von Lehrs (Zeitschrift f. b. Kunst XXIII S. 148) festgestellten Kopisten annehmen; der niederländische Meister W[illegible], der Platten des E S erwarb und retouchierte, dürfte ebenfalls am ehesten in Köln mit ihm in Berührung gekommen sein.

Ob der Meister E S in Köln seine Laufbahn beschlossen, lässt sich nicht erweisen. Der Umstand, dass der von ihm inaugurierte Stil nach seinem wahrscheinlich am Ende der sechziger Jahre erfolgten Tode in *Mainz* fortwirkte, lässt indes vermuten, dass er in seiner letzten Lebenszeit wieder in seiner Heimat thätig war. Wenn wir einen seiner Nachfolger, der trotz aller Selbständigkeit mit ihm in Schulverbindung gedacht werden muss, in Mainz nachweisen können, wird unsere Annahme, dass in dieser Stadt die Heimat oder doch die Hauptstätte seiner Wirksamkeit zu suchen sei, zu gröfster Wahrscheinlichkeit erhoben. Dieser Nachfolger ist der vielumstrittene *Meister des Hausbuchs*. Schon Lehrs wies darauf hin, dass in den Stichen dieses grofsen Unbekannten Anklänge an ältere Meister überaus selten sind; einzig und allein die Himmelfahrt der Maria Magdalena (L. 50) zeige Abhängigkeit von der gleichen Darstellung des Meisters E S.[5] Dass wir den Hausbuchmeister sonst auf

[1] Auf die enge Beziehung der Bilderhandschrift zu Köln machte mich R. Kautzsch aufmerksam, der eine eingehende Untersuchung über diesen Gegenstand vorbereitet.

[2] So vergleiche man die Heilung des erblindeten Tobias in der Handschrift mit der Begegnung Annas und Joachims in der Münchener Pinakothek (Nr. 22).

[3] Kunstblatt 1854 S. 76.

[4] Man vergleiche z. B. den Johannes der Patene (P. 165) mit dem Joseph von Arimathia in der Kreuzabnahme des Lyversbergers im Kölner Museum (Nr. 157), oder den Apostel Johannes des gleichen Bildes mit dem geharnischten Jüngling auf B. 91.

[5] Lehrs, Der Meister des Amsterdamer Kabinets S. 2.

wörtlichen Entlehnungen nicht ertappen, ist bei seiner stark ausgeprägten Eigenständigkeit nicht wunderbar. Einzelne seiner Gestalten erscheinen mir indes bei unbefangener Betrachtung durchaus als Weiterbildung der vom Meister E S geschaffenen Typen. Ich verweise auf die Stiche Lehrs 54. 66. 73. 75. 84. 86 zum Vergleich der jugendlichen Frauenköpfe, die E S in seiner Wappenhalterin B. 92 zur Voraussetzung haben. Ebenso wird eine Vergleichung von L. 77 und dem Buchstaben V des E S-Alphabets, L. 45 und E S P. 182, L. 50 und E S P. 179 jeden Unbefangenen darüber aufklären, dass sehr viele Elemente der Formensprache des Hausbuchmeisters in dem Stil des Meisters E S wurzeln. Dazu kommt, dass in dem Hausbuch der Familie Goldast, nach dem bekanntlich der frühere »Meister des Amsterdamer Kabinets« umgetauft ist, sich zahlreiche Entlehnungen aus Stichen des Meisters E S finden. Gleich die erste Miniatur der Handschrift, eine Gauklergesellschaft vor einem Burgherrn darstellend, ist aus nicht weniger als zehn E S-Stichen kompiliert.[1]) Ist nun auch mit Recht hervorgehoben worden,[2]) dass dieses Blatt von anderer Hand ist, wie die übrigen Zeichnungen des Hausbuchs, so darf man doch annehmen, dass es in der gleichen Künstlerwerkstatt entstand, zumal in den miniierten Partien der späteren Blätter, wie z. B. in dem Frauenhaus, sich genau dieselben Farben verwendet finden, wie in der ersten Miniatur des Buchs.[3]) Dass die kolorierte Federzeichnung des Liebesgartens am Schluss der Bilderhandschrift, eine Kopie des gleichnamigen Stichs von E S mit Entlehnungen aus anderen Stichen des Meisters, von der Hand des Hausbuchmeisters selbst herrührt, ist mir nach erneuter genauer Prüfung des Originals in Wolfegg zweifellos. Diese äufseren Beziehungen legen in Verbindung mit dem oben entwickelten stilistischen Verwandtschaftsverhältnis die Vermutung ungemein nahe, dass mit der Heimat des Hausbuchmeisters auch diejenige des Meisters E S bestimmt wird. Nun machte M. J. Friedländer (Rep. XVII, 273) auf eine Bilderfolge des Marienlebens im Mainzer Museum aufmerksam, deren Stil nach seinem Dafürhalten von den ihm bekannten Bildern der deutschen Schule dem Kunstcharakter des Hausbuchmeisters am allernächsten steht, und folgerte, wie mir aus mündlichen Äufserungen bekannt ist, aus diesem und anderen Gründen, dass der Hausbuchmeister mittelrheinischer Herkunft sei. Ich stehe nicht an, die Mainzer Bilder für eigenhändige Arbeiten des Stechers zu halten. Sie stammen, nach der Lokaltradition, aus einer Mainzer Kirche, eine Überlieferung, die durch das Vorkommen des Mainzer Domkapitelwappens in der Darbringung Christi bestätigt wird. Demnach dürfen wir sie als Erzeugnisse der *Mainzer Malerschule* in Anspruch nehmen und dieser auch den Meister des Hausbuchs zuweisen. Zeigen doch auch die Erzeugnisse des Mainzer Bücherholzschnitts der neunziger Jahre eine nahe Verwandtschaft mit den Stichen und Zeichnungen des Hausbuchmeisters.[4])

---

[1]) Zu den von Lehrs (Spielkarten des Meisters E S S. 15 passim) nachgewiesenen 6 Kopien kommen noch die Gruppe des Burgherrn (nach B. VI. 28. 75), die beiden Burgen des Hintergrundes (nach B. VI. 12 u. 30. 75) und der Reiter mit erhobenem Arm (nach B. VI. 35. 90).

[2]) Lehrs, Der Meister des Amsterdamer Kabinets. S. 2 Anm. 3.

[3]) Für die frühe Datierung des Hausbuchs (um 1475) spricht das Wappen des Mainzer Erzbischofs Adolf von Nassau († 1475) in der Darstellung des Feldlagers, das von Retberg mit dem Feldlager zu Neufs identifiziert wurde.

[4]) Ich nenne nur den Hortus Sanitatis. Mainz, J. Meidenbach 1491, und Bothos Cronick der Sassen. Mainz, Schöffer 1492, sowie eine Folge von 10 Holzschnitten, deren einer das Monogramm M. F. trägt, im Kupferstichkabinet zu Karlsruhe. Die mir weniger einleuchtende Verwandtschaft der Holzschnitte in Breydenbachs Reise nach Jerusalem, Mainz 1486, mit

Ob Israel van Meckenem, den Lehrs vermutungsweise als Schüler des Meisters E S bezeichnete[1]) und der bekanntlich zahlreiche Stiche von E S und dem Hausbuchmeister kopiert hat, auch aus dem Mainzischen stammt und seine ersten Anregungen noch in der Heimat empfangen hat, mag dahingestellt bleiben. Wimphelings Bezeichnung Israhel Alemannus fällt jedenfalls gegen die westfälische Herkunft des Stechers ins Gewicht, wogegen van Mander direkt von einem Israhel van Mentz spricht und eine Ortschaft Meckenheim auch in der Nähe von Worms, also in mittelrheinischem Gebiet, nachweisbar ist.

Bei so leicht beweglichem Kunstgut, wie Stiche und selbst Kupferplatten sind, haben stilistische Argumente für lokalen Zusammenhang stets nur bedingte Beweiskraft, aber es erscheint mir im Hinblick auf die Verkehrsverhältnisse des XV Jahrhunderts doch notwendig, zwischen den Hauptmeistern eines jung aufblühenden und an persönliche Unterweisung gebundenen Kunstzweiges enge Beziehungen anzunehmen. Die Voraussetzung, dass die Wiege der Buchdruckerkunst auch für die Kunst des Bilddrucks der frühesten Zeit als wichtige Stätte in Betracht kommt, ist jedenfalls so natürlich, dass sie längst die Aufmerksamkeit auf Mainz hätte lenken müssen. Vermag man doch auch den Zusammenhang der meisten deutschen Proto-Typographen mit Mainz zu erweisen, und die Folgerung, dass die Verbreitung der Kupferstichkunst ähnliche Wege genommen hat, wie die Verbreitung des Buchdrucks, legt die oben angedeutete enge Verbindung beider Künste ungemein nahe.

---

den Stichen des Hausbuchmeisters, hat unlängst einen französischen Forscher (Revue de l'art chrétien 1891 p. 497) sogar zu einer Identifizierung der beiden Künstler verleitet. Von *Zeichnungen* aus der Richtung des Hausbuchmeisters seien aufser der sicher eigenhändigen Silberstiftstudie eines Liebespaars im Berliner Kupferstichkabinet eine — noch dem Meister E S nahestehende — weibliche Figur mit Schleier in Lille (Braun 313), eine Frau mit Rosenkranz in der Universitätsbibliothek zu Erlangen und ein tanzendes Bauernpaar in Basel (abgeb. Gaz. d. b.-a. 1896 p. 231) genannt. — *Bilder*, die zur näheren Kenntnis des Hausbuchmeisters als Maler wertvolles Material liefern, sind: eine Auferstehung Christi in Sigmaringen (Nr. 18, schon von Scheibler Rep. VII S. 49 Anm. dem Meister des Mainzer Marienlebens zugeschrieben), eine Anna selbdritt in der Galerie zu Oldenburg (236. Rad. von Halm in Bodes Galeriewerk S. 80), drei schwebende Engel in der Galerie zu Basel (Nr. 76) und ein Christus am Kreuz in Darmstadt (Nr. 175). Die Passionsscenen in Frankfurter und Aachener Privatbesitz, die Scheibler a. a. O. mit der Mainzer Bilderfolge in Verbindung bringt, kenne ich nicht. Dagegen dürften die Darmstädter Tafeln Nr. 211—215 (der Tradition nach aus dem Kloster Seligenstadt stammend) der Schule des Hausbuchmeisters angehören. Deutliche Reflexe seiner Kunstrichtung zeigt auch das neuerdings vielbesprochene Altarwerk der Mainzer Galerie (Nr. 311 und 312 des Katalogs. S. Rep. XV, 288 ff.), dessen Maler, wenn man deren überhaupt mehrere annehmen darf, allerdings auch Dürer und Schongauer gekannt haben. Einige Berührungspunkte mit dem Hausbuchmeister hat schliefslich der hervorragende Schöpfer eines Triptychons im Speyerer Dom, dessen Kenntnis ich einer Photographie von Neeb in Mainz verdanke. Fast alle diese Spuren führen nach dem Mittelrhein und mehr oder minder in die Nähe von Mainz.

[1]) Rep. XIV. 17.



TANZENDE MÄNADE

MARMOR

ORIGINAL IM K. MUSEUM ZU BERLIN

4.





Am 12. April d. J. ist in Smyrna, seiner zweiten Heimat, *Carl Humann* einem schweren Leiden erlegen, dem ein durch vieljährige Anstrengungen geschwächter Körper nicht zu widerstehen vermochte. In diesen Blättern, in denen zuerst vor Jahren von seinen Plänen und Arbeiten, Hoffnungen und Erfolgen ausführliche Rechenschaft gegeben worden ist, möge ein kurzes Wort der Erinnerung Zeugnis ablegen von der dankbaren Liebe und Verehrung, mit der wir des treuen Freundes, Mitarbeiters und Beamten unserer Museen gedenken.

Carl Wilhelm Humann war am 4. Januar 1839 in Steele, einem Städtchen des Regierungsbezirks Düsseldorf, geboren. Seine Ausbildung fand er zunächst auf dem Gymnasium zu Essen, das er im Jahre 1859 nach bestandenem Abiturientenexamen verliefs, um sich dem Ingenieurberuf zu widmen. Nach einem Jahre praktischer Beschäftigung im Eisenbahnbau und Feldmesserdienst ging er 1860 nach Berlin, um hier auf der damaligen Königlichen Bauakademie seine Studien zu beginnen und zugleich Vorlesungen an der Universität zu hören. Die reiche Anregung, welche ihm diese Studien und die eifrig betrachteten Kunstschätze der Hauptstadt boten, hat auf sein ganzes Leben bestimmend nachgewirkt, obgleich er sich schon im Jahre 1861 durch seine Gesundheit gezwungen sah, Berlin zu verlassen und ein milderes Klima aufzusuchen.

Er wandte sich nach dem Orient. Wie er dort zunächst in Samos mit seinem alten Lehrer Heinrich Strack zusammentraf und in dessen Auftrage eine kleine Aus-

grabung an dem berühmten Heratempel der Insel ausführte; wie er von da nach Konstantinopel gelangte und auf wiederholten Reisen in Kleinasien bei Vorbereitung und Ausführung von ausgedehnten Strafsen- und Brückenbauten immer wieder auf Pergamon zurückgeführt wurde; welche Bedeutung dann für ihn das Zusammentreffen mit Ernst Curtius, Friedrich Adler und Major Regely gewann, die im Jahre 1871 die Westküste Kleinasiens bereisten und eine Reihe wichtiger antiker Stadtgebiete untersuchten — das alles hat er selbst in diesem Jahrbuch mit der ihm eigenen Lebhaftigkeit anschaulich und anziehend geschildert.

In eifriger praktischer Thätigkeit war Humann zum Manne herangereift und hatte eine Vertrautheit mit dem kleinasiatischen Küstenlande, eine Übung in dem Verkehr mit der einheimischen Bevölkerung, eine Geschicklichkeit in der Überwindung der eigentümlichen Schwierigkeiten, mit denen jedes gröfsere Unternehmen in der Levante zu kämpfen hat, erworben, wie sie schwerlich vor ihm einem Deutschen zu Gebote gestanden haben. Von nicht geringerer Bedeutung war es, dass er durch die Tüchtigkeit seiner Leistungen und die Zuverlässigkeit seines Charakters allerorten, wo er thätig gewesen war, einen Schatz von Vertrauen und Zuneigung erworben hatte, der nicht wenig zu den Erfolgen der kommenden Jahre beigetragen hat.

Wer je vom Meer in dem weiten Kaikosthale landeinwärts hinaufgewandert ist zu den Trümmern der Hauptstadt des Attalidenreiches, dem wird der Eindruck unvergesslich sein, den man empfängt, wenn, etwa drei Stunden von der Küste, bei einer starken Biegung der Strafse plötzlich die gewaltige Burghöhe von Pergamon hervortritt. Man begreift beim ersten Blick, wie dieser zwischen zwei tief eingeschnittenen Flussthälern in kühnen und feinen Umrissen hervortretende Berg zu einer befestigten Burg- und Stadt-Anlage einladen und wie eine solche Stadt in friedlichen Zeiten sich behaglich in die fruchtbare Ebene ausbreiten musste, in die jene Thäler ausmünden. Diese Höhen haben Humann von vornherein gefesselt. Die in Berlin und im Umgang mit deutschen Forschern gewonnenen Anregungen lehrten ihn in den grandiosen Trümmern der Attalidenstadt einen verlockenden Schatz geschichtlicher Aufschlüsse erkennen, und sein in der Entfernung von der Heimat nur um so feuriger entbrennender Patriotismus liefs ihn immer von neuem auf den Wunsch zurückkommen, dass es gelingen möchte, diesen Schatz zu Gunsten seines Vaterlandes zu heben.

Es ist oft erzählt worden und braucht hier nicht im einzelnen wiederholt zu werden, wie Humann aus byzantinischen Festungsmauern der pergamenischen Burg Bruchstücke von grofsen Marmorreliefs herausgebrochen und dem Berliner Museum geschenkt hatte; wie Conze, als er die Leitung unserer Sammlung antiker Skulpturen übernahm, auf diese Bruchstücke aufmerksam wurde, und wie auf seinen Antrag Humann von dem damaligen Kultusminister Dr. Falk den ersehnten Auftrag erhielt, dem Bauwerk nachzugraben, von dem diese Reliefs stammen mussten. Es war ein Wendepunkt in seinem Leben, das fortan einem neuen Kreis von Aufgaben bis zum letzten Tage gewidmet blieb.

Mit begeisterter Zuversicht ging er ans Werk, das gleich in den ersten Wochen zu den überraschendsten Erfolgen führte und, von der huldvollen Teilnahme des grofsen Kaisers Wilhelm und des unvergesslichen Protektors unserer Museen, des nachmaligen Kaisers Friedrich, getragen, Jahre hindurch von ungewöhnlichem Glück begleitet war.

Aber dieses Glück war im Grunde in dem einen Umstand beschlossen, dass in Carl Humann ein kluger Spürsinn, eine erfahrene Kenntnis von Land und Leuten,

eine unermüdliche Arbeitslust und eine helle, lautere und feurige Begeisterung für Vaterland und Wissenschaft sich vereinigten, wie sie auf Erden gar selten so stark und so rein sich zusammenfinden. Diese Eigenschaften waren es, die auch alle seine Mitarbeiter an ihn fesselten und die ihm nicht minder die Anhänglichkeit und den Gehorsam seiner Tagelöhner, als das unbedingte Zutrauen der heimischen und, was mehr sagen will, auch der türkischen Behörden sicherten. Man musste ihn sehen auf den weiten Trümmerfeldern, die es zu erforschen galt, inmitten der mannigfaltig beschäftigten Arbeiter, die hier überwacht, dort angeleitet, hier angespornt, dort zu Vorsicht und Sorgfalt angehalten sein wollten, wie er in allen Tonarten, von unnachsichtlicher Strenge bis zum gutmütigen Scherz, mit kurzem Befehl oder in eingehender Anweisung seine Anordnungen zu treffen und die Disciplin zu handhaben wusste. Dabei verlor er keinen Augenblick die höhere Aufgabe der Hinleitung der gesamten Arbeit zu ihrem wissenschaftlichen Ziele aus den Augen und wusste die jüngeren Kräfte, die ihm zu helfen kamen, je nach dem Bedürfnis zu leiten oder gewähren zu lassen und durch das Beispiel seiner Unermüdlichkeit zu befeuern. So war es seine Persönlichkeit, welche das ganze Unternehmen zusammenhielt, vom ersten Spatenstich an bis zur glücklichen Bergung auch der letzten Kiste auf dem Dampfer, der sie dem Vaterlande zuführen sollte. Mit Ruhe, Geistesgegenwart und gutem Humor wusste er alle Schwierigkeiten zu beseitigen oder zu umgehen und selbst den ärgerlichsten Zwischenfall zu überwinden — »oft glückts ihm, kühn betrog er die Gefahr; doch auch ein Bock macht' ihm kein graues Haar«.

Selbst Humanns zähe Arbeitskraft und Frische wäre schwerlich der Durchführung einer so weit verzweigten Aufgabe gewachsen gewesen ohne die Hilfe von R. Bohn, der zeitweise ihn auch in der Leitung vertrat, von E. Fabricius und manchem anderen jüngeren Gelehrten, vor allem aber ohne den Beistand seiner treuen Gattin, die in gleicher Hingabe wie er selbst das grofse Unternehmen überall hilfreich zu fördern verstand und sich gerechten Anspruch auf den Dank aller derer erworben hat, die dabei thätig waren oder seine Früchte zu geniefsen und zu schätzen wissen. Im Jahre 1874 hatte er in Smyrna den eigenen Herd gegründet und fand, inmitten aller Unruhe und Aufregung des täglichen Lebens, den festen Mittelpunkt seines Daseins in einem Familienglück, das er, von der über alles geliebten Heimat getrennt, mit doppelt innigem Danke empfand. Den Verlust eines geliebten Kindes hat er nie ganz überwunden; mit um so gröfserer Liebe und Treue umfasste er die Gattin, die Tochter und den Sohn, die ihm geblieben waren.

Die 1878 begonnene Erforschung von Pergamon und die Hebung seiner Schätze, welche 1884 zu Humanns definitivem Eintritt in den Dienst der Königlichen Museen zu Berlin führte und erst 1886 nach mehrfachen Unterbrechungen zu vorläufigem Abschluss gelangte, bildet das gröfste, aber nicht das einzige Verdienst Humanns. Es war natürlich, dass, wo es im Orient eine wichtige und schwierige Aufgabe zu lösen galt, man von Deutschland aus sich seine durch grofse Erfolge bewährte Sachkenntnis dafür zu sichern suchte. So unternahm er im Jahre 1882 im Auftrage der Königlich Preufsischen Akademie der Wissenschaften mit Dr. von Domaszewski eine Expedition nach Angora und brachte von dort einen vollständigen Gipsabdruck von dem griechischen und lateinischen Texte des berühmten Rechenschaftsberichtes des Augustus über seine öffentliche Wirksamkeit heim. Mommsen hat in der zweiten Ausgabe seines *Monumentum Ancyranum* die reichen Ergebnisse der auf diese Weise ermöglichten genauen Nachprüfung des merkwürdigen Denkmals mitgeteilt, und Humann später (1890) selbst einen eingehenden Bericht über die auch an anderen Resultaten fruchtbare Reise ver-

öffentlicht. Noch anstrengender und schwieriger war eine zweite, gleichfalls im Auftrage der Berliner Akademie unternommene Reise zur Erforschung des Grabdenkmals des Königs Antiochos auf dem Nimruddagh, am Südabhang des Taurus. Zuerst aus grofser Ferne von dem Feldmarschall Grafen von Moltke im Jahre 1839 wahrgenommen und später nur von dem Ingenieur Sester beobachtet, war dieses höchst merkwürdige und in seiner Bergeinsamkeit grofsartige Denkmal im Jahre 1882 von Dr. O. Puchstein und Sester so weit untersucht worden, dass seine Wichtigkeit aufser Zweifel gestellt war. Im Verein mit Dr. Puchstein und Dr. von Luschan brach dann Humann im Jahre 1883 von Alexandrette auf und führte die nicht leichte Aufgabe glücklich durch. Das von ihm und Dr. Puchstein 1890 über diese und die Reise nach Angora veröffentlichte Werk enthält von seiner Hand die eingehende Schilderung ihres äufseren Verlaufs und zahlreiche Beobachtungen, während Puchstein die Veröffentlichung und Erläuterung des Denkmals selbst und seiner Inschriften zufiel.

Eine weitere im Jahre 1888 im Auftrage des Berliner Orientcomités unternommene Expedition richtete sich nach Sendjirli in Nordsyrien. Dort war der kundige Direktor des Kaiserlichen Museums in Konstantinopel, Hamdi Bey Exc., merkwürdige, in keine bekannte Gattung sich einordnende Skulpturen gewahr geworden. Dr. Puchstein, dem eine Kunde von ihnen zugekommen war, und Dr. von Luschan hatten sie auf Humanns Veranlassung auf dem Wege nach dem Nimruddagh aufgesucht, worauf dann in Berlin ihre gründliche Untersuchung angeregt wurde. Aber in dem Fieberklima dieses merkwürdigen Trümmerhügels versagte zum ersten Male Humanns Gesundheit. Begleitet von Dr. von Luschan und Dr. Winter, konnte er die nötigen Einrichtungen an Ort und Stelle treffen und die Arbeiten mit der Ausgrabung des unteren Burgthors und der Entdeckung des einen Stadtthors auf das Glücklichste einleiten; dann musste er abbrechen, um nach Smyrna zurückzukehren, und die Durchführung dieser und der späteren Ausgrabungen an derselben Stelle Dr. von Luschan und dem Architekten R. Koldewey, der 1889 hinzutrat, überlassen. Auch dieses Unternehmen aber blieb ihm bis zu Ende für stetige wichtige Förderung seiner Interessen verpflichtet. Eine Grabung von weit bescheidenerem Umfang, die Humann in Tralles für das Orientcomité ausführte, fällt gleichfalls noch in das Jahr 1888. Das wichtigste Unternehmen seiner späteren Jahre ist die 1891—1894 für die Sammlung der antiken Skulpturen unserer Museen ausgeführte Ausgrabung im Stadtgebiet von Magnesia am Mäander, die er unter Assistenz von R. Heyne und Dr. O. Kern mit besonderer Liebe und glücklichem Scharfsinn durchgeführt hat. Eine von dem Archäologischen Institut in Athen unternommene Voruntersuchung war vorausgegangen; die Untersuchung des Theaters durch Dr. Hiller von Gärtringen erfolgte gleichzeitig. Von den reichen Ergebnissen ist bisher verhältnismäfsig Weniges zur Veröffentlichung gelangt, und die unerwartet grofse Ausbeute an Inschriften, die zuerst zugänglich werden wird, giebt naturgemäfs in Humanns Leistung am wenigsten einen unmittelbaren Einblick. Sein Verdienst lag auch hier in der überraschend früh gewonnenen richtigen Erkenntnis der ganzen Anlage der an den Tempel der Artemis Leukophryene anstofsenden Agora, welcher allein die rasche und sichere Durchführung der ganzen Untersuchung zu verdanken ist. Nach dem Abschluss der Arbeiten in Magnesia fasste er gemeinschaftlich mit R. von Kekulé, der seit 1889 an die Spitze der Berliner Skulpturensammlung getreten war, an Ort und Stelle den Plan einer Untersuchung von Priene, den er bis in die letzten Tage seines Lebens mit unvermindertem Eifer verfolgte. Mit schmerzlicher Resignation musste er sich entschliefsen, auf die persönliche Leitung der Arbeiten mehr und mehr zu

verzichten und sie seinen jungen Freunden, dem Architekten R. Heyne und den Doktoren Wiegand und Schrader zu überlassen; in der nie ganz verlöschten Hoffnung, sie wieder aufzunehmen, hat er die Augen geschlossen.

Ein Leberleiden, das in mancherlei Beschwerden sich schon längere Zeit angekündigt haben mag, warf ihn im vergangenen Winter aufs Krankenlager. Seine Hoffnung stand auf eine Reise nach Deutschland, wo er Heilung zu finden gedachte. Aber die Kräfte schwanden zu rasch, als dass an die Ausführung solcher Pläne zu denken gewesen wäre: behütet von der sorgsamsten und aufopferndsten Pflege der Seinen, ist er in der Fremde gestorben.

Von einem Mann wie Humann ist es schwer, denen, die ihn nicht persönlich gekannt haben, eine einigermafsen zutreffende Vorstellung zu geben. Vielleicht das schönste und treffendste Bild hat er unwillkürlich selbst von sich in den Berichten gezeichnet, die er über die verschiedenen von ihm geleiteten Unternehmungen abgestattet hat; sie spiegeln die ganze Frische und Unbefangenheit, die warmherzige und hingebende Begeisterung des Mannes und erklären dem Leser am ehesten die Anziehungskraft, welche seine Persönlichkeit ausübte. Humann war kein für Schreibtisch und Studierstube geschulter Forscher und hat sich dafür weder gehalten noch ausgegeben. Er war eine auf praktische Ziele und praktische Thätigkeit gerichtete Natur und fand sich in seinem Element, wo es galt, zahlreiche selbständige Kräfte zu einheitlicher Arbeit zu vereinigen und über Schwierigkeiten und Widerstände hinweg einem gemeinsamen, mit der Intuition der Begeisterung ergriffenen und verfolgten Ziele zuzuführen. Aber wenn er nicht im gewöhnlichen Sinne ein Gelehrter war, so hat er doch der Wissenschaft mit warmer Hingabe und selbstloser Bescheidenheit gedient, und mit einem Erfolge, wie ihn nur sehr Wenigen zu erringen vergönnt gewesen ist. So war es eine wohlverdiente Auszeichnung, als im Jahre 1880 die philosophische Fakultät der Universität Greifswald ihn zu ihrem Ehrendoktor ernannte. Die Gröfse und Hoheit der griechischen Kultur vor allem erfüllte seine Seele: ihre Denkmäler aus der Vergessenheit emporzuheben an das Licht des Tages, sie der Forschung und der bewundernden Betrachtung der Gegenwart zugänglich zu machen, mit ihnen die Hauptstadt des wiedererstandenen Reiches zu schmücken, das war es, was er mit gehobenem Herzen erstrebte, und oft konnte er kleinmütig werden, wenn Tage, Wochen und Monden vergehen mussten, ohne dass er sich sagen durfte, einen merklichen Schritt zur Lösung dieser Aufgabe gethan zu haben. Denn an der Höhe seiner Ziele und an der Wärme seiner Begeisterung gemessen, wollte ihm zuweilen alles klein erscheinen, was er erreicht hatte.

Wir aber blicken mit Freude und Stolz auf das Lebenswerk des treuen Mannes, der eine der Hochburgen griechischer Kultur aus dem Schutt der Jahrhunderte hat erstehen lassen und ihre Denkmäler den Museen der Hauptstadt zugeführt hat. Als er seine Augen schloss, trauerte um ihn die ganze deutsche Kolonie von Smyrna; Vertreter aller Kulturnationen folgten voll Teilnahme seinem Sarge und in ergreifenden Worten gaben der treue Freund des Hauses, Hofrat Benndorf aus Wien, und der deutsche Konsul Dr. Galli dem Schmerz um seinen Heimgang Ausdruck. Seinen heimischen Freunden war durch die Entfernung versagt, ihm die letzte Ehre zu erweisen; sie trauern nicht minder herzlich um ihn, als die, denen mit ihm in unmittelbar persönlicher Gemeinschaft zu leben vergönnt war, und werden seiner so wenig vergessen, wie die deutsche Wissenschaft und das ganze Vaterland.

R. SCHÖNE.

PETER FLÖTNER ALS BILDSCHNITZER

VON KONRAD LANGE

Peter Flötner ist in den letzten Jahren wiederholt zum Gegenstand eingehender Untersuchungen gemacht worden,[1] und doch stehen wir gegenwärtig erst im Beginn einer gründlichen Kenntnis dieses merkwürdigen Künstlers. Noch immer kann man unter den Fachgenossen Äufserungen über ihn hören, wie die, dass er ein Nachtreter der Kleinmeister, besonders des H. S. Beham gewesen sei, dass er vielfach Kompositionen anderer Meister benutzt habe, dass er eigentlich schon der Verfallszeit angehöre, ein gutes Stück Manierismus zeige, und was dergleichen Urteile mehr sind. Dem gegenüber kann nicht entschieden genug betont werden, dass Peter Flötner noch durchaus der guten Zeit der deutschen Renaissance angehört, dass er einer der selbständigsten und originellsten Künstler dieser Epoche ist, ja, dass er geradezu als einer der bedeutendsten Bahnbrecher der deutschen Renaissance bezeichnet zu werden verdient. In seltener Einhelligkeit stimmen hierin alle, die sich genauer mit ihm beschäftigt haben, also von Früheren besonders Bergau und Stockbauer, von Neueren Lichtwark, Reimers und Domanig, miteinander überein. Und gerade die Forschungen der letzten Jahre haben uns einen überraschenden Einblick in die Vielseitigkeit dieses Künstlers gewährt. Aber selbst durch die glücklichen Entdeckungen von Reimers, Schneider, Schmidt und Domanig ist uns noch lange nicht das ganze Werk des Meisters vor Augen geführt worden. Vollkommen authentische Arbeiten desselben, wie der berühmte Saalbau des Hirschvogelhauses in Nürnberg, sind dabei aufser acht gelassen, und das von Domanig zusammengestellte Plakettenwerk lässt sich durch Hinzufügung anderer zweifelloser Stücke jetzt etwa verdreifachen.

Bei dieser, man kann wirklich sagen vollkommenen Wiedererweckung des Künstlers handelt es sich nun erfreulicherweise nicht um Werke, die sich ihren Platz in der Kunstgeschichte erst erobern müssen. Wäre das der Fall, so würde ja freilich

---

[1]) Ich citiere nur A. Lichtwark, Der Ornamentstich der deutschen Frührenaissance (1888) S. 32, 81, 144 ff., J. Reimers, Peter Flötner nach seinen Handzeichnungen und Holzschnitten, 1890, und Karl Domanig, Peter Flötner als Plastiker und Medailleur, Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses XVI (1895) S. 1 ff., dazu als Ergänzung Dr. Fr. Schneider, Der Urheber des Marktbrunnens zu Mainz, 1890 (Mainzer Journal Nr. 276, 26. Nov.), und W. Schmidt, Über Breunners Kriegsvölker, Repertorium für Kunstwissenschaft 1894 S. 366 ff.



PETER FLÖTNER

· KAMIN

IM HIRSCHVOGELHAUS ZU NÜRNBERG



der sanguinischen Überschätzung Thür und Thor geöffnet sein, und der Biograph, der diese Werke anpriese, würde Gefahr laufen, der Parteilichkeit für seinen Helden geziehen zu werden. Nein, hier handelt es sich vielmehr fast durchweg um Kunstwerke, deren Wert seit Jahrzehnten allgemein anerkannt ist und die sich nur jetzt infolge verschiedener glücklicher Kombinationen als Arbeiten Flötners herausstellen.

Schon längst wusste man, dass der Hirschvogelsaal in Nürnberg vom Jahre 1534 eines der frühesten und hervorragendsten Werke der Renaissance auf deutschem Boden sei, und in jeder Geschichte der deutschen Renaissance nimmt der Mainzer Marktbrunnen vom Jahre 1526 und das Tucherhaus in Nürnberg vom Jahre 1533 einen Ehrenplatz ein, aber erst vor einigen Jahren hat Schneider darauf hingewiesen, dass der Mainzer Marktbrunnen die Signatur Flötners trägt. Und dass der Hirschvogelkamin durch Neudörfer als Flötnersches Werk bezeugt ist, wodurch auch ein Teil der künstlerischen Ausstattung des Tucherhauses als solches erwiesen wird, war bisher überhaupt nicht beachtet. Die Plaketten, die Domanig und ich, unabhängig voneinander, als Werke Flötners zusammengestellt haben, waren längst von den Plakettensammlern als anonyme italienische Arbeiten geschätzt: so sehr näherte sich ihr Stil dem italienischen, und so grofs schien das Antiken- und Naturstudium, das sich in ihnen verriet. Längst hatte man eine gewisse Gruppe von Medaillen des XVI Jahrhunderts als unübertreffliche Schöpfungen aus der höchsten Blütezeit der deutschen Medaillenkunst bewundert. Jetzt stellt sich durch Vergleichung mit signierten Werken Flötners heraus, dass ein grofser Teil derselben von ihm herrührt. Dass die beiden Bücher des Rivius, die Architektur (oder Perspektive) von 1547 und die Übersetzung des Vitruv von 1548 zu den klassischen Lehrbüchern der deutschen Renaissance gehören, deren Einfluss auf die gleichzeitige deutsche Kunst gar nicht hoch genug angeschlagen werden kann, war längst hervorgehoben, ehe Reimers den Nachweis führte, dass die reizenden Illustrationen dieser Bücher, die mindestens ebenso anregend auf die Zeitgenossen gewirkt haben müssen wie der Text, von Flötner gezeichnet sind. Ornamentale und figürliche Kompositionen, die man sich bisher nicht scheute, mit den Namen H. Burgkmairs, H. Holbeins und W. Jamnitzers in Verbindung zu bringen, erweisen sich jetzt unzweifelhaft als Arbeiten unseres Meisters, und wenn die neuere Kritik seine Thätigkeit für den Ornamentschnitt hat einschränken wollen, so zeigt eine genaue Nachprüfung des Materials, dass sie darin zu weit gegangen ist, dass Flötner vielmehr auch auf diesem Gebiete als der eigentliche Bahnbrecher dasteht, der seinen Zeitgenossen neue Wege gewiesen hat.

Von dieser vielseitigen allumfassenden Thätigkeit, die ich in gröfserem Zusammenhange an anderer Stelle zu schildern gedenke, soll hier nur ein Teil, und zwar derjenige gewürdigt werden, der bisher am wenigsten Beachtung gefunden hat, nämlich die Bildschnitzerei. Flötner, den man in weiteren Kreisen eigentlich nur als Urheber gewisser Arabesken kennt, wird in den Quellen allgemein als Bildhauer oder Bildschnitzer bezeichnet. Es ist also schon aus diesem Grunde falsch, den Schwerpunkt seiner Thätigkeit im Holzschnitt oder in der Erfindung von Ornamenten zu suchen. Als Bildschnitzer hat er teils gröfsere dekorative Arbeiten geschaffen, besonders Holzvertäfelungen vornehmer Nürnberger Wohnhäuser, teils aber auch figürliche Skulpturen. Und nur diese letzteren sollen uns hier beschäftigen. Vorher aber mögen die biographischen Nachrichten, die wir über Flötner besitzen, einer kritischen Behandlung unterzogen werden.

Was wir bisher über das Leben Peter Flötners wussten, beschränkte sich auf die kurze Biographie des Meisters bei Neudörfer, zu der noch ein Nachtrag in der Lebensbeschreibung Melchior Bayrs gerechnet werden muss (Quellenschriften für Kunstgesch. X S. 115 und 125), ferner auf eine archivalische Notiz, die Lochner in seinem Kommentar zu Neudörfer mitteilt, und eine flüchtige Erwähnung bei Baader, deren Richtigkeit und specielle Bedeutung wir dahingestellt sein lassen mussten.

Die Neudörfer-Ausgabe Lochners ist, was ich bei dieser Gelegenheit auch im Interesse künftiger Forschungen bemerken möchte, schon deshalb philologisch ganz ungenügend, weil der Herausgeber von den vier in Nürnberg vorhandenen Handschriften Neudörfers seinem Abdruck gerade diejenige zu Grunde gelegt hat, die durch sinnlose Zusätze entstellt, dem Originale am fernsten steht. Dies macht sich ganz besonders in unserem Falle geltend, indem einige Lesarten Lochners neuerdings zu Irrtümern über das Leben Flötners Veranlassung gegeben haben. Ich drucke deshalb den Text nicht nach Lochner, d. h. nach der Handschrift Will III 915*b* der Stadtbibliothek in Nürnberg,[1] ab, sondern nach einem anderen Manuskript der Stadtbibliothek (Will III 915) und einer Handschrift im Germanischen Museum (Ms. 4355), welche beide die späteren Zusätze noch nicht enthalten und auch sonst in jeder Beziehung einen zuverlässigeren Eindruck machen. Herr Dr. Fuhse war so freundlich, die beiden Handschriften für mich zu kollationieren. Danach lautet die Biographie Flötners folgendermafsen:

»Peter Flötner[2]) Bildhauer.

Was für klein Ding dieser Flötner gemacht hat, das zeigt noch heutigs Tags seiner Hand Arbeit[3]) an. Er machte aber und schnitt an einem Kirschenkern[4]) 113 veränderliche[5]) Angesichter, von Manns- und Weibspersonen. Er schnitt auch an die Corallenzinklein[6]) Thierlein und Müschelein, als wären sie daran gewachsen. Seine Lust aber in täglicher Arbeit[7]) war in weifsen Stein zu schneiden, das waren aber nichts anders[8]) dann Historien den Goldschmieden zum Treiben und Giefsen, damit sie ihre Arbeit bekleideten, geordnet. In Perspektiv und Mafswerk[9]) war er also erfahren, dass ich achte, so obgemeldter[10]) Veit Stofs gelebt hätte,[11]) er würde ihm den Preis zugelassen haben. Und wo er einen Verleger gehabt hätte, würde er in grofsen Werken nicht weniger dann in kleinen Dingen gewaltig gewest sein, wie dann das

---

1) Dass diese Handschrift, die auch die Familiennachrichten Dürers enthält, nicht, wie Lochner S. XIX seiner Einleitung sagt, aus dem Ende des XVI oder Anfang des XVII Jahrhunderts stammt, sondern frühestens aus dem Ende des XVII Jahrhunderts, hat Dr. Fuhse schon in unserer Dürer-Ausgabe S. 1 bemerkt.

2) Germ. Museum: Flödner.

3) Lochner: seine Arbeit.

4) Lochner: Kühhorn.

5) D. h. verschiedene.

6) Lochner: Korallenzinken.

7) Nürnberger Stadtbibliothek: seine Lust und tägliche Arbeit.

8) Stadtbibliothek: anderst nichts.

9) D. h. natürlich Mathematik oder genauer gesagt darstellender Geometrie.

10) Lochner: nebenbemelter.

11) Lochner: hatte.

steinerne Camin in des Hirschvogels Haus[1]) am Schwabenberg wohl Zeugniss gibt. Den mehrern Theil seiner Kunst und Arbeit hat Jacob Hoffmann, Goldschmied, von ihm erkauft.[2]) Was aber dieser Flötner für sich selbst machet,[3]) das mussten eitel wüste und abscheuliche Angesichter und Gemäld in Form der langen Creuzfahrt zu Münich,[4]) Nonnen und Pfaffen, die er gerissen und in Druck geben hat, sein.[5])«

Lochner fügt diesen Worten noch in Klammer die Notiz hinzu: Starb 1546 den 23 Oct. In den beiden erwähnten Handschriften fehlt dieser Zusatz, wahrscheinlich ist er nach der Grabinschrift von dem Schreiber der von Lochner benutzten Handschrift hinzugefügt worden. Reimers[6]) meint, er stamme von Andreas Gulden her, der 1660 die Neudörferschen Nachrichten fortsetzte und besonders die Sterbejahre nachtrug, und glaubte hierdurch die Möglichkeit zu gewinnen, das Datum 1546 anzuzweifeln und den Tod des Künstlers auf 1547 (oder 1548) herabzurücken, worin ihm von Lützow gefolgt ist.[7]) Doch ist schon, abgesehen von der Frage, wer den Zusatz gemacht hat, der Hauptgrund, den Reimers für das spätere Todesdatum anführt, nicht stichhaltig. Er meint nämlich, Neudörfer gedenke mit den Worten: »gemacht hat oder machet« Flötners als eines noch Lebenden. Und da das Vorwort zu seinen »Nachrichten« vom 16. Oktober 1547 datiert sei, so könne der Tod des Künstlers frühestens in das Ende des Jahres 1547 fallen. Nun haben aber die beiden erwähnten Handschriften übereinstimmend: »machte«. Wir werden also annehmen müssen, dass auch die Originalhandschrift Neudörfers »machte« oder »machet« hatte. Wenn wir als ursprüngliche Lesart »machet« annehmen, so ist auch klar, wie der Zusatz entstehen konnte. Da »machet« zweideutig ist und entweder von der Gegenwart oder von der Vergangenheit verstanden werden konnte, setzte irgend ein Abschreiber zur Erklärung (vielleicht am Rande der Originalhandschrift oder einer genauen Abschrift) die Worte: »gemacht hat« hinzu, und der Urheber der von Lochner benutzten Handschrift nahm dieses »gemacht hat« unsinnigerweise in den Text auf, indem er es durch »oder« mit dem überlieferten »machet« verband. Lochner aber, der offenbar der Ansicht war, dass die ausführlichste Fassung die authentischste sei, ist ihm darin gefolgt.

Dass man mit dem Todesjahr Flötners nicht unter 1546 herabgehen kann, ergiebt sich schon aus dem »grofsen Totengeläut von S. Sebald«, wo unter dem

---

[1]) Stadtbibliothek: der Hirschvoglischen Behausung.

[2]) Stadtbibliothek: ein Goldschmied. Die drei letzten Worte fehlen.

[3]) Die beiden Handschriften haben: machte. Lochner: gemacht hat oder machet. Der Zusatz ist schon in der von Lochner benutzten Handschrift (wahrscheinlich von Dr. M. Mayer, der die Handschrift überhaupt kollationiert hat) rot durchgestrichen worden, trotzdem hat ihn Lochner abgedruckt.

[4]) Stadtbibliothek: München. Lochner: Creuzfahrten von Mönchen.

[5]) Natürlich bin ich in der Orthographie den Grundsätzen gefolgt, die Herr Dr. Fuhse und ich in der Einleitung zu unserer Dürer-Ausgabe für kunsthistorische Quellenpublikationen vorgeschlagen haben. Wer sich die Mühe nimmt, diese Einleitung zu lesen und wer philologisch genügend geschult ist, um textkritische Anmerkungen zu verstehen, wird diese Grundsätze nur billigen können.

[6]) A. a. O. S. 3.

[7]) Geschichte des deutschen Holzschnitts und Kupferstichs S. 215, wo der Tod sogar *nach* 1548 angesetzt wird.

Jahre 1546 zwischen Crucis (14. September) und Lucie (13. Dezember) »Peter Flettner, Bildhauer am Spitzenberg«, als begraben genannt wird.[1]) Der Spitzenberg, wo also Flötner in seinen letzten Jahren wohnte, ist ein stark ansteigendes Quartier auf der Sebalder Seite der Stadt, nahe dem Wöhrder Thor im Osten.

Ferner ist die Grabinschrift Flötners von 1546 schon aus Trechsel bekannt, der sie folgendermafsen beschreibt: »Ob dem 39. (Grabe) mit Nr. 406 gibt eine zierliche Tafel zu lesen: Im 1546 Jar den 23. October starb der Erber Peter Flettner Bildhawer, dem Got gnad. Amen. Unter der Tafel ist in einem zierlichen Lorbeer-Kränzchen, auf einer runden messingenen Scheibe ein quer getheiltes Oval mit einem Pfahlreifs, und zwar oben zwischen einem offnen Flug ein darauf liegender Meifsel, dessen Stiel in dem mittleren Feld der unten dreifach getheilten Hälfte des Feldes auf einem Pfahl aufstehet (?), und in den übrigen zweien Feldungen jedes Orts ein Sternlein von sechs Strahlen befindlich«.[2]) Das Grab ist, worauf mich Herr Direktor Boesch aufmerksam machte, noch erhalten, und ich gebe hier eine Abbildung des Wappens. Das Instrument, welches den Mittelpunkt des letzteren bildet, ist offenbar dasselbe, das teils allein, teils doppelt oder mit einem Klöpfel gruppiert in dem Monogramm Flötners eine so grofse Rolle spielt.[3]) Es ist nicht, wie Trechsel meinte und wie man auch jetzt allgemein annimmt, ein Meifsel, d. h. ein Steinmetzinstrument, sondern ein sogenanntes »Balleisen«, d. h. ein Bildschnitzerinstrument. Das Wort findet sich weder bei Grimm noch bei Heyne, doch liest man in Karmarsch und Heerens Technischem Wörterbuch, 3. Auflage (1874) I, S. 280 folgende von einer Abbildung desselben Instruments begleitete Erklärung: »Balleisen (fermoir néron —

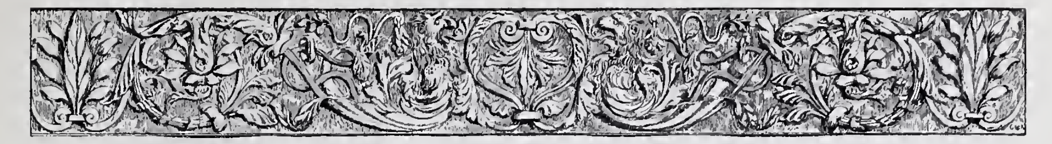


Peter Flötners Wappen.
Von seinem Grabstein auf dem Johanniskirchhof zu Nürnberg.

[1]) Vergl. auch Mitteilungen des Germanischen Museums II (1889) S. 278 und Ritter in den Mitteil. d. österreich. Museums für Kunst und Industrie N. F. III 1891 S. 269. Über das grofse Totengeläut vergl. Bauch im Anzeiger des Germanischen National-Museums 1896 S. 43 f.

[2]) Trechsel, Verneuertes Gedächtnis des Nürnbergischen Johannis-Kirchhofs. 1735 S. 503.

[3]) Abbildungen des Monogramms finden sich bei Brulliot, Nagler und Reimers.



Peter Flötner.
Fries aus Holz geschnitzt.
Im Hirschvogel-Saal zu Nürnberg.

skew chisel) ist ein Werkzeug, welches von dem gewöhnlichen Stemmeisen nur durch die schräge Stellung seiner Schneide unterschieden ist und ähnliche Verwendung findet. Dasselbe gestattet durch seine spitzwinklige Spitze die Bearbeitung von winkligen Vertiefungen, sowie durch die schräge Schneide ein leichteres Eindringen in das Holz«.[1]) Gerade die schräge Schneide kann man bei dem in Flötners Monogramm vorkommenden Instrument fast immer beobachten, und wo die Schneide einmal gerade ist, braucht man deshalb noch nicht an einen Steinmeifsel zu denken; denn der Holzschnitzer benutzt, wie man in jeder Werkstatt sehen kann, auch Stemmeisen mit gerader Schneide in den verschiedensten Gröfsen. Diese Stemm- und Balleisen bilden die Hauptinstrumente der Holzschnitzerei und werden viel öfter angewendet als z. B. die Hohleisen oder gekröpften Eisen. Man bewegt sie entweder stofsweise mit der Hand vorwärts (stemmend) oder schlägt sie, wo das Holz härter ist oder gröfsere Massen desselben weggenommen werden müssen, mit dem Klöpfel. Auf Darstellungen der Holzschnitzerei aus jener Zeit, z. B. dem Ammanschen Holzschnitt der Bildhauer (Hirth, Kulturhistorisches Bilderbuch III, 1184) und dem H. S. Behamschen Holzschnitt der Planet Mercur (Hirth I, 288 ff. und v. Lützow, Geschichte des deutschen Holzschnitts und Kupferstichs, S. 204) erscheinen in der Regel beide Instrumente. Sie sind also ganz besonders geeignet, den Künstler als Bildschnitzer zu charakterisieren. Über die beiden Flügel vergl. unten S. 176.

Zu der Angabe Neudörfers über den Kirschkern macht Lochner die unpassende Bemerkung: »Die Variante Kirschkern ist ein Unsinn« und setzt statt dessen Kühhorn ein. Das Gegenteil wäre richtig gewesen. Die von Lochner benutzte Handschrift und Doppelmayr haben allerdings »Kühhorn«. Aber in den beiden anderen Handschriften steht übereinstimmend »Kirschkern«, und dies entspricht auch, wie schon Bergau und Stockbauer richtig sahen, sicher der ursprünglichen Lesart. Denn was soll wohl für ein besonderes Kunststück dabei sein, in ein Kühhorn 113 Gesichter zu schneiden? In einen Kirschkern ist es schon schwieriger und doch nicht geradezu unmöglich. Denn Obstkerne dieser Art giebt es noch mehrere. Ich erinnere nur an den mit 185 geschnitzten Köpfen verzierten Kirschkern im Grünen Gewölbe zu Dresden,[2]) sowie an einige Zwetschenkerne mit figurenreichen Reliefdarstellungen im National-

[1]) Der Name Balleisen stammt wohl von dem gerundeten hölzernen Griff, dem »Ballen«, in welchem das Eisen steckt. Übrigens kommt in Flötners Monogramm ein einziges Mal auch ein (ganz eisern gedachter) Steinmeifsel vor, nämlich auf der bekannten Groteske Reimers (Fig. 18), wo der Gegenstand in der Mitte unter den Initialen wohl als solcher aufzufassen ist.

[2]) Vergl. Graesse, Beschreibender Katalog des Grünen Gewölbes zu Dresden. 1872 S. 95 (wo er auf Leo Pronner von Nürnberg zurückgeführt wird) und Das Grüne Gewölbe zu Dresden, beschrieben von I. u. A. Erbstein (1884) S. 170*i*. Hier sind S. 168 Anm. 1 die Verfertiger ähnlicher Arbeiten angegeben.

museum zu München. Derartige Spielereien waren im XVI und XVII Jahrhundert besonders in Nürnberg etwas ganz Gewöhnliches, und man wird gewiss Flötner, der seine Schnitzereien auch in Korallen, Muscheln, Kokosnüssen u. s. w. ausführte und gerade im Gebiete der Kleinplastik ein Meister war, als einen der ersten Bildschnitzer zu betrachten haben, der sich mit dieser Specialität abgab.

Eine weitere unpassende Bemerkung fügte Lochner in Bezug auf den Kamin im Hirschvogel-Hause hinzu, wodurch er wesentlich mit Schuld daran trägt, dass dieses noch erhaltene Hauptwerk Flötners in der neueren Litteratur hat unbeachtet bleiben können. Ich werde an anderer Stelle darauf zurückkommen.

Noch nicht aufgeklärt ist die Bemerkung Neudörfers über die »langen Kreuzfahrt zu Münich,[1]) Nonnen und Pfaffen«, die Flötner gerissen und in Druck gegeben haben soll. Dass es sich dabei um Zeichnungen für den Holzschnitt handelt, ist ja klar, aber ob man darunter wirklich, wie gewöhnlich angenommen wird, verloren gegangene Karikaturen auf den katholischen Klerus zu verstehen habe, ist, da sich bisher nichts derart von Flötner gefunden hat, zweifelhaft, wenn es auch immer noch wahrscheinlicher ist als die Vermutung von Lichtwark (S. 145) und Reimers (S. 62), dass Neudörfer hiermit auf die Missbildungen in den Grotesken und dem bekannten Menschen-Alphabet habe hinweisen wollen. Denn gerade in diesen fehlt jede Hindeutung auf die Klerisei.

Die Entscheidung hierüber würde in biographischer Hinsicht nicht ohne Interesse sein. Es würde nämlich, wenn wir es hier wirklich mit einer antipäpstlichen Satire zu thun hätten, Flötner dadurch als ein entschiedener Anhänger der Reformation erwiesen werden, was ja schon aus dem vorwiegend weltlichen Charakter seiner Kunst, vielleicht auch aus einigen seiner allegorischen Reliefkompositionen, die auf Verfolgung des Glaubens bezogen worden sind, geschlossen werden könnte.

Jedenfalls geht aus der Neudörferschen Schilderung deutlich hervor, dass der Nürnberger Schreib- und Rechenmeister den Schwerpunkt von Flötners Thätigkeit weder in die plastischen Spielereien nach Art des Kirschkerns, noch auch in die Arbeiten für den Holzschnitt (z. B. in die Ornamentzeichnungen), sondern vielmehr in die Bildhauerei, speciell in die Anfertigung *kleiner Reliefs in weifsem Stein*, d. h. Speckstein, verlegte und dass Flötner diese Reliefs als Modelle für Goldschmiede anfertigte, die nach ihnen die plastischen Verzierungen ihrer Arbeiten gossen oder trieben. Wenn Neudörfer nun in diesem Zusammenhang einen Goldschmied Jakob Hoffmann, nennt, der »den mehreren Teil seiner Kunst von ihm erkauft« habe, so kann sich dies wohl nicht, wie Reimers (S. 48 f.) wollte, auf Zeichnungen zu Goldschmiedegefäfsen, sondern nur auf die erwähnten plastischen Modelle beziehen.

Eine besondere Erwähnung der Thätigkeit Flötners als Bild*schnitzer* ist in Neudörfers Worten, abgesehen von der Notiz über den Kirschkern und die Muschel- und Korallen-Arbeiten, die allenfalls hierher gerechnet werden könnten, nicht enthalten. Die Vergleichung mit dem Bildschnitzer Veit Stofs bezieht sich nicht auf die bildhauerische Thätigkeit der beiden Künstler im allgemeinen, sondern nur auf »Perspektiv und Mafswerk« im besonderen. Sie kann deshalb natürlich auch nicht den Sinn haben, den Lochner (S. 115) ihr unterlegt, dass Flötners Thätigkeit durch sie auf die Jahre nach 1533 (dem Todesjahr des Veit Stofs) eingeschränkt würde,

[1]) Ob »Münich« in der Originalhandschrift Neudörfers als München oder als Mönchen gemeint war, wage ich nicht zu entscheiden. Ersteres wird durch das »zu« (wenn dies die ursprüngliche Lesart ist) nahegelegt.



Peter Flötner.
Randleiste mit Grotesken.
Nach Wessely.

sondern es kann damit nur gemeint sein, dass der Künstler diese mathematischen Studien erst in den letzten Jahrzehnten seines Lebens, als Veit Stofs schon tot war, betrieben habe, was ja an sich schon wahrscheinlich ist und durch die erst 1547 und 1548, also nach seinem Tode erschienenen Holzschnitte zu den Riviusschen Werken bestätigt wird.

Die Nachrichten Neudörfers werden nun durch mehrere archivalische Notizen aus den Nürnberger Ratsprotokollen ergänzt. Schon Lochner hat eine derselben publiziert, nämlich, dass »Peter Flettner, Bildhauer« am 22. März 1542 zusammen mit Bernhardt Schaller als Vormund der beiden Kinder des verstorbenen Jorgen Sonnenscheins, der Katharina, Sebald Merkels Ehewirtin, und des Hans Sonnenschein, genannt wird.[1]) Aufserdem hat J. Baader in seiner Liste Nürnbergischer Künstler[2]) ohne Angabe seiner Quelle Peter Flötner zusammen mit Mattes Gebel unter dem Jahre 1523 aufgeführt. Herrn Archivsekretär Dr. Bauch in Nürnberg verdanke ich die Notiz, dass diese Angabe sich auf eine Eintragung in dem auf dem Königlichen Kreisarchiv in Nürnberg befindlichen Bürgerbuch von 1495—1534 bezieht, welche folgendermafsen lautet:

Sabbato post Sixti 1523
Sigmund Hartman dedit O
Peter Flattner Schnitzer dedit O } juraverunt
Hans Stengel Bot dedit O

d. h. also: Peter Flötner leistete am 8. August 1523 in Nürnberg mit Sigmund Hartmann und dem Boten Hans Stengel zusammen den Bürgereid, wobei ihm die gewöhnlich zwei (oder vier) Gulden betragende Bürgeraufnahmegebühr erlassen wurde. Dies kam besonders häufig bei armen eingewanderten Handwerkern oder Künstlern vor, teils ihrer Armut wegen, teils mit Rücksicht auf ihre Kunstfertigkeit, teils auch auf Fürsprache angesehener Bürger.

Dass Flötner in der That eingewandert ist, ergiebt sich aus folgender Notiz in den Nürnberger Ratsprotokollen von 1522, die mir Herr Dr. Hampe in Nürnberg liebenswürdigerweise zur Verfügung gestellt hat:[3])

Quarta post Michaelis p'ma Octbr.
dem fremden Bildschnitzer von Onolzbach Meister Peter
genannt ze Bürger aufnehmen und das Bürgergeld schenken
H. Volkamer.

[1]) Nürnberger Stadtarchiv Lit. 54 fol. 103 b.

[2]) J. Baader, Beiträge zur Kunstgeschichte Nürnbergs, Nördlingen 1860, S. 5.

[3]) Heft VI Blatt 16*a*. Königliches Kreisarchiv zu Nürnberg.

wonach also unter dem 1. Oktober 1522 ein Ratsbeschluss gefasst wird, dass ein Meister Peter, Bildschnitzer aus Ansbach, zum Bürger aufgenommen und ihm das Bürgergeld erlassen werden soll. Als »deputierter Herr«, der also das Weitere zu veranlassen hat, wird dabei H. Volkamer bestimmt. Dieser Bildschnitzer aus Onolzbach kann nach Lage der Sache nur Peter Flötner gewesen sein. Denn wenn dessen Eidesleistung am 8. August 1523 erfolgte, so muss natürlich der Ratsbeschluss, der ihm das Bürgerrecht abgabenlos gewährte, schon früher gefasst worden sein. Und wenn die beiden Termine auch etwas weit auseinander liegen, so dürfen wir doch wohl kaum annehmen, dass im Verlauf von zehn Monaten zwei verschiedene Bildschnitzer des Namens Peter das Bürgerrecht in Nürnberg abgabenlos erhalten haben.

Wenn Peter Flötner den Antrag auf Bürgerrechtsverleihung, wie man hiernach annehmen muss, noch vor dem 1. Oktober 1522 stellte, so ist es wohl wahrscheinlich, dass er noch im Herbst desselben Jahres die Übersiedelung vollzog. Mangelhafte Beschäftigung in Ansbach wird ihn vermutlich zum Wechsel des Wohnsitzes veranlasst haben. Danach ist also klar, dass der Künstler nicht aus Nürnberg, sondern aus Ansbach stammte, oder genauer gesagt, dass er vor seiner Übersiedelung nach Nürnberg in Ansbach gelebt hatte. Denn ob er in Ansbach geboren oder auch dorthin erst aus seiner Geburtsstadt übergesiedelt war, geht aus der Art, wie er in den Ratsprotokollen erwähnt wird, nicht hervor. Wenn ich das Letztere für wahrscheinlicher halte, so veranlasst mich dazu die Signatur einer in der Handzeichnungensammlung der Universität Erlangen befindlichen Zeichnung des Triumphs der Kirche in Form eines Zuges von Putten,[1]) über die ich an anderer Stelle ausführlicher handeln werde. Diese Signatur enthält nämlich aufser den beiden Anfangsbuchstaben des Namens P. F. noch die beiden Buchstaben V R. Es liegt jedenfalls nahe, die letzteren auf die Herkunft des Künstlers zu beziehen und mit »von Rothenburg« oder ähnlich aufzulösen. Doch ist das freilich eine sehr unsichere Vermutung, und das einzige Sichere, was wir aus der neugefundenen Notiz der Nürnberger Ratsprotokolle entnehmen können, ist, dass Peter Flötner schon ehe er sich in Nürnberg niederliefs, in Ansbach Meister gewesen war, da er schon in dem Aufnahmebeschluss als Meister bezeichnet wird.

Leider ist es mir weder in Ansbach noch in Rothenburg gelungen, den Namen des Künstlers vor 1522 oder überhaupt seinen Familiennamen während des XVI Jahrhunderts nachzuweisen. Das in Ansbach noch erhaltene Trauungsregister von 1528—1552 und die daselbst noch befindlichen Steuerbücher enthalten, wie mir Herr Landgerichtsdirektor a. D. K. Schnitzlein mitteilt, seinen Namen nicht und die Kirchenbücher der beiden Hauptkirchen beginnen, wie ich von dem protestantischen Pfarramt St. Johannes erfahre, erst mit 1553. Auch die Nachforschungen im städtischen Archiv und in den Kirchenbüchern zu Rothenburg, sowie in den Ansbacher und Rothenburger Beständen, die sich im Kreisarchiv von Nürnberg und im Reichsarchiv zu München befinden, sind bis jetzt ohne Erfolg geblieben.

An sich wäre es wohl denkbar, dass Flötner in Rothenburg geboren, dort von einem der in Rothenburg, Creglingen u. s. w. thätigen Bildschnitzer, wie Dill Riemenschneider oder dem Meister des Creglinger Altars oder Jakob Mühlholzer aus Windsheim,[2]) zuerst unterrichtet worden wäre, dass er sich dann, etwa in der Hoff-

[1]) Erwähnt, aber nicht erkannt bei Nagler, Monogrammisten IV S. 882, Nr. 2963.

[2]) Vergl. Bode, Geschichte der deutschen Plastik S. 176.

nung, von den Markgrafen beschäftigt zu werden, nach Ansbach gewendet hätte und schliefslich, als er auch dort seine Rechnung nicht gefunden, nach Nürnberg verzogen wäre. Aber mehr als Vermutungen lassen sich darüber bis jetzt nicht äufsern, und ich kann nur so viel sagen, dass mir weder in Ansbach noch in Rothenburg noch in Heilsbronn ein plastisches Werk begegnet ist, das ich Flötner zuschreiben könnte. Am nächsten steht ihm noch das Grabmal des Sebastian von Luchnau, Ritter zu Wiserspach, in der Georgen-Kapelle der Gumpertus-Kirche zu Ansbach (rechts vom Altar) vom Jahre MDXX? (der Schluss der Jahreszahl ist weggebrochen), doch ist auch dieses schwerlich von ihm selber ausgeführt. Dass es auch in Ansbach Bildschnitzer gab, dass also Flötner dort seine Kunst sehr wohl hätte lernen können, beweist der Name eines »Meister Heinrich Bildschnitzer«, im Verzeichnis der Onolzbacher St. Sebastians-Brüderschaft, dessen Grabschrift vom Jahre 1505 sich noch an einem der westlichen Pfeiler der St. Johannis-Kirche in Ansbach befindet.[1])

Wenn wir also über Flötners Jugendentwickelung und seine Thätigkeit vor seiner Niederlassung in Nürnberg bisher gar keine Nachricht haben, so bin ich dagegen durch die Freundschaft des Herrn Dr. Fuhse in die Lage versetzt, über seine Nürnberger Zeit vier weitere archivalische Notizen aus den Ratsprotokollen mitteilen zu können. Wir werden dadurch wenigstens über seine Vermögensverhältnisse und die verschiedenen Frauen, mit denen er verheiratet war, aufgeklärt.

Zwei dieser Notizen beziehen sich auf die Vormundschaftsangelegenheit der Sonnenscheinschen Erben, auf welche sich auch die von Lochner publizierte Notiz des Jahres 1542 bezog. Die eine stammt vom 26. Mai 1546, also aus der Zeit kurz vor dem Tode des Bildhauers. Ursula Jacoben Reitschen, Schreiners, Burgers zu Koblentz, Ehewirtin (offenbar auch eine Tochter Sonnenscheins) sagt in ihrem zwanzigsten Jahr Peter Flettner (er wird in derselben Urkunde auch Fletner geschrieben) und seinen Mitvormund Schaller ihrer Verpflichtungen gegen sie los.[2])

Die übrigen Sonnenscheinschen Erben scheinen indessen von Flötner bei seinen Lebzeiten nicht befriedigt worden zu sein. Denn seine Witwe Margareta zahlt denselben erst nach dem Tode des Künstlers eine Summe aus, die ihr Mann ihnen schuldig geblieben war. Darauf bezieht sich die zweite Notiz, ein Protokoll vom 7. Februar 1548, wonach Margareta, Peter Floettners gewesene, jetzt Sebalden Ringmachers Ehewirtin, den Kindern Gregorius Sunnenscheins, deren Vormund Peter Flöttner selig war, 44 Gulden 3 Pfund und 7 Pfennig zahlt, die Peter Flöttner denselben schuldig geblieben ist.[3])

Man kann daraus schliefsen, wie kümmerlich es Flötner in seinen letzten Jahren gegangen sein muss, wenn er nicht einmal im stande war, seinen Mündeln ihr kleines Vermögen, das er offenbar schon bei Lebzeiten hätte auszahlen müssen, herauszugeben, so dass es seine Witwe erst anderthalb Jahre nach seinem Tode thun musste.

Vor dieser seiner letzten Frau Namens Margareta hatte Flötner noch eine andere desselben Namens gehabt, die eine geborene Hohe war. Während die letzte Margareta sich verpflichtet fühlte, die Schulden ihres Mannes wenigstens nach seinem Tode zu bezahlen, hielt es ihre gleichnamige Vorgängerin für nötig, ihr bischen Hab und Gut bei ihrem Tode nicht ihrem Manne, sondern ihren Geschwistern zu ver-

[1]) Vergl. Selecta Norimberg. III S. 317 und »Führer durch Ansbach« 1878 S. 52 (Mitteilung des Herrn Landgerichtsdirektors Schnitzlein).

[2]) Nürnberger Stadtarchiv, Cons. 63, fol. 100*b*.

[3]) Nürnberger Stadtarchiv, Cons. 66, fol. 90. Einmal heifst es hier: Peter Flottners Wittib.

machen. Das Protokoll vom 26. Juni 1532, das sich darauf bezieht, lautet folgendermafsen:

»Hanns Hohe Mulner (Müller) von der Weifsenstadt, Haintz Hohe von Schergitz, Margreth Hannsen Scharrn Ehewirthin in Beisein und mit Verwilligung desselben ihrs Ehewirths und Kungund Hohin bekennen für sich und ihre Erben: Nachdem Margretha *Peter Flatners* Bildschnitzers selige Ehewirthin, ihr Schwester und Muhm, ihnen allen zusammen etliche Varnus (Fahrnis, Waren, Möbel) und darzu achtzehen Guldein zu gleichen Teilen in ihrem letzten Willen vermeint und geschafft hat, dass ihnen gedachter Flattner solichs alls zugestellt und entrichtt habe ... Gleichermafs quittirt Michel Rewman Sackwager um ein Truhelein sammt etlichen darin verwahrten leinen Dinglich ihme von der verstorben *Flatnerin* geschafft [1]) ...«

Aber schon vor diesen beiden Frauen hatte Flötner eine Frau Namens Anna gehabt, die ihm auch einen Sohn Kaspar geboren hatte. Natürlich war er bei dem Tode dieser ersten Frau nicht im stande gewesen, seinem Sohne sein mütterliches Erbteil auszuzahlen, und auch der Geiz und Familienegoismus seiner zweiten Frau scheint ihm die Mittel dazu nicht gewährt zu haben. Erst während der Ehe mit der dritten Frau 1539 war er in der Lage, sich wenigstens mit seinem und seiner Frau Vermögen für das seinem Sohn aus erster Ehe noch zukommende Erbteil zu verbürgen: »*Peter Flatner* Bildschnitzer und mit ihme Margareth sein Hausfrau, haben sammentlich und sonderlich ... bekannt: Nachdem seinem des *Flatners* Sohn Caspar genannt, den er mit Anna seiner ersten Hausfrau ehelichen erzeugt, und Jorg Herttenstain Maler und Sebald Wyrszperger Redlmacher Vormund sind, für sein mutterlich Erbteil, einundfunfzig Gulden drei Pfund, Ausweisung des Inventariums gebührt, dass sie demnach ... alle und jegliche ihr beede Eheleut Hab und Güter, soviel sie der itzo haben und kunftiglich uberkummen werden (dweil sie kein hebliche Caution vermögen) hiemit auf drei Jahr lang zu einem offentichen Unterpfand eingesetzt ... und damit Versicherung und Caution gethan haben wollen [2]) ...«

Man kann aus dem Wortlaut dieses Protokolles entnehmen, dass der Sohn des Bildhauers, Kaspar Flötner, im Jahr 1539 noch unmündig war, d. h. also — da das Jahr der Mündigkeitserklärung in Nürnberg das achtzehnte war — jedenfalls nicht vor 1522 geboren worden ist. Da aber eine Grenze nach unten für seine Geburt nicht daraus hervorgeht, ist aus dieser Thatsache auch kein Schluss auf das Datum der Begründung von Flötners Hausstand zu ziehen. Nicht einmal so viel können wir sagen, ob der Künstler schon vor seiner Niederlassung in Nürnberg, d. h. vor 1522 verheiratet war oder ob er sich erst nach seiner Niederlassung, etwa mit einer Nürnbergerin verheiratet hat.

Jedenfalls aber wissen wir aus dem oben S. 169 mitgeteilten Ratsbeschluss über seine Bürgeraufnahme, *dass er 1522 schon Meister war*, also doch wohl spätestens in den neunziger Jahren des XV Jahrhunderts, wenn nicht noch früher, geboren worden ist. Diese Vermuthung hat ja auch im übrigen sehr viel Wahrscheinlichkeit. Schon die grofse Fruchtbarkeit des Künstlers lässt nicht gerade auf eine besonders kurze Lebensdauer schliefsen, die man doch annehmen müsste, wenn der 1546 Gestorbene erst etwa 1500 geboren wäre, und auch der Umstand, dass er schon 1532 zum zweiten Mal Witwer war, macht die letztere Annahme ziemlich unwahrscheinlich.

---

1) Nürnberger Stadtarchiv, Cons. 43, fol. 124*b*.

2) Nürnberger Stadtarchiv, Cons. 53, fol. 112*a*.

Die Vermutung, dass er spätestens in den neunziger Jahren des XV Jahrhunderts geboren sei, verträgt sich auch am besten mit einem allerdings nur kleinen und flüchtigen Selbstporträt Flötners, das schon Stockbauer und neuerdings unabhängig von ihm Domanig auf einem seiner Holzschnitte erkannt hat. Ich meine das Blatt mit der Bettlade vom Jahre 1533, auf welchem der Bildhauer selbst mit dem Klöpfel, seinem bekannten Zeichen, in der Hand sitzend und vor ihm ein junger, malerisch drapierter Mann, wahrscheinlich der Besteller der Bettlade, stehend dargestellt ist.[1]) Hier hat nämlich Flötner die Züge eines etwa vierzigjährigen Mannes, und der finstere Ausdruck seines Gesichtes, sein wirres Haupt- und Barthaar, kurz eine gewisse Vernachlässigung seines Äufsern stimmen sehr wohl zu dem Bilde eines Mannes, der viel Unglück im Leben gehabt hat und trotz angestrengten Fleifses doch niemals auf einen grünen Zweig gekommen ist.

Wenn wir nun aber Flötners Geburt wirklich mindestens in die neunziger Jahre des XV Jahrhunderts zurückversetzen müssen, so gewinnen wir dadurch einen wichtigen Anhalt für sein Verhältnis zu den übrigen deutschen Kleinmeistern der Frührenaissance. Bisher ist man, wie es scheint, ziemlich allgemein der Ansicht gewesen, dass er jünger als die beiden Beham, Pencz, Aldegrever, Binck u. s. w. gewesen sei, deren Geburt in die Jahre 1500—1502 fällt. Diese Ansicht wird natürlich durch die vorhergehende Untersuchung wesentlich erschüttert, und wenn man nun noch dazu nimmt, dass er schon als Meister, d. h. als ein in seiner Entwickelung fertiger Künstler nach Nürnberg kam, so wird schon dadurch die Theorie seiner Abhängigkeit von den anderen Kleinmeistern hinfällig.

Vielleicht klärt uns noch einmal ein günstiger Zufall, etwa der Fund einer datierten Handzeichnung oder eine bisher übersehene archivalische Notiz über den wirklichen Beginn seiner künstlerischen Thätigkeit oder sein Geburtsjahr auf. Vorläufig können wir nicht weiter kommen als im vorigen angedeutet wurde. Die wenigen Jahreszahlen auf seinen Werken, die wir besitzen, 1526, 1527, 1532, 1533, 1534, 1537, 1540, 1544, 1546 (von den Medaillen sehe ich ab), stimmen damit vollkommen überein, indem seine frühesten datierten Arbeiten, der Mainzer Marktbrunnen und eine Handzeichnung in Erlangen, aus dem Jahre 1526 sind, sein letztes datiertes Werk, die Groteske bei Reimers Fig. 18, das Datum 1546 trägt. Seine Beteiligung an den 1547 und 1548 herausgekommenen Werken des Rivius würde natürlich in sein letztes Lebensjahr zu setzen sein. Da er seine Werke nur ausnahmsweise datiert, kann man das Jahr 1526 selbstverständlich nicht als den Beginn seiner künstlerischen Thätigkeit auffassen, sondern muss diesen, da er 1522 schon Meister war, mindestens in das zweite Jahrzehnt des Jahrhunderts zurückversetzen.

Leider können wir aus diesen biographischen Daten auch keinen bestimmten Anhalt über die Thatsache und den eventuellen Zeitpunkt einer italienischen Reise des Künstlers gewinnen. Weder Neudörfer erwähnt eine solche, noch findet sich in den archivalischen Notizen die geringste Andeutung davon. Demgemäfs hat Reimers die italienische Reise überhaupt geleugnet. Lichtwark und Domanig dagegen nehmen sie an. Jener setzt sie in die Mitte der zwanziger Jahre, dieser ins Jahr 1535. Ich schliefse

---

[1]) Der Holzschnitt ist abgebildet in Hirths Formenschatz 1884 Nr. 129 und bei Reimers S. 15, seine linke Hälfte auch bei Domanig S. 1. Die Gesichtszüge sind ungefähr dieselben wie die eines allerdings nicht besonders individuellen Kupferstichporträts, das Domanig unter Fig. 1 abbildet (vergl. Panzer, Verzeichnis von Nürnbergischen Porträten, 1790, S. 65).

mich den letzteren beiden an, möchte den Zeitpunkt aber früher fixieren. In den Jahren 1526—1546 finden wir Flötner in Nürnberg in ziemlich kontinuierlicher Thätigkeit, ohne dass wir sagen könnten, dass das eine oder andere Jahr sich besonders zur Annahme einer italienischen Reise eignete. Die dreimalige Verheiratung des Künstlers während seiner Nürnberger Zeit, seine notorische Armut, die bis an sein Lebensende dauerte, die grofse Fruchtbarkeit, die er bis zu seinem Tode entwickelte, alles das macht eine italienische Reise nach der Begründung seines Hausstandes bezw. nach seiner Niederlassung in Nürnberg nicht sehr wahrscheinlich. Dagegen steht der Annahme nichts entgegen, dass er vor seiner Niederlassung in Nürnberg, vielleicht sogar ehe er in Onolzbach das Meisterrecht erwarb, in Italien gewesen sei. Jedenfalls ist der italienische Einfluss schon in seinen ersten datierten Werken von 1526 vollkommen vorhanden, und da uns über sein Leben vor 1522 jede Nachricht fehlt, dürfte diese Lücke der Überlieferung durch die Annahme einer italienischen Reise in diesen Jahren am einfachsten ausgefüllt werden. So würde sich auch am besten erklären, warum Neudörfer, der doch z. B. bei Bartel Beham von einer italienischen Reise weifs und bei Joachim Deschler, dem jüngeren Zeitgenossen und vielleicht Schüler Flötners,[1]) ausdrücklich sagt, dass er »in ehelichem Stand, mit Vergunst seiner frommen Ehewirthin, zwei Jahr in Welschland reiste und davon aus Venedig, Rom und anderen Orten viel schöner Kunst und Verzeichnuss brachte«, bei Flötner kein Wort davon erwähnt. Denn dessen Reise würde eben vor seine Niederlassung in Nürnberg, d. h. vor dasjenige Ereignis fallen, von welchem an Neudörfer die Thätigkeit des Künstlers beobachten konnte. Eine passende Gelegenheit, nach Italien zu kommen, gab es gerade damals auch für einen mittellosen Künstler: er brauchte sich nur im Jahre 1521 als Landsknecht für das Heer Karls V anwerben zu lassen, mit welchem der Krieg gegen Franz I von Frankreich geführt werden sollte. Und dass das damals thatsächlich zuweilen geschah, beweist gerade zufällig die poetische Beischrift eines Holzschnitts von Flötner selbst, der in den zwanziger Jahren des Jahrhunderts, jedenfalls nach 1525 entstanden sein muss. Ich meine die von Reimers S. 55 Fig. 40 abgebildete Landsknechtfigur, die als »Veyt Bildhauer« bezeichnet wird, mit dem Klöpfel und Balleisen signiert und von folgenden Versen (des Hans Sachs?) begleitet ist:

Viel schöner Bild hab ich geschnitten
  Künstlich auf welsch und deutschen Sitten.
Wiewohl die Kunst jetz nimmer gilt,
  Ich künnt dann schnitzen schöne Bild,
Nacket und die doch leben thäten,
  Die wären weit in Mark und Städten.
So aber ich dasselb nit kann,
  Muss ich ein anders fahen an,
Und will mit meiner Hellenbarten
  Eins grofsmöchtigen Fürsten warten.

Da diese Landsknechtholzschnitte nach der allgemeinen Annahme die »Kriegsvölker« Karls V in dem 1521 begonnenen und durch die Schlacht von Pavia (1525) beendigten italienischen Feldzuge darstellen, da ein grofser Teil derselben nach W. Schmidts richtiger Bemerkung auf Flötner zurückgeht, da endlich diese ganze Serie eine ziemlich genaue Kenntnis des kaiserlichen Heeres, auch bestimmter individueller

---

[1]) Vergl. Domanig im Jahrbuch der Kunstsammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses XIV (1893) S. 26 ff.; XVI (1895) S. 80.

Figuren desselben verrät, so wird schon dadurch der Gedanke nahe gelegt, dass Flötner in engeren Beziehungen zu diesen »Kriegsvölkern« gestanden habe. Wenn nun das einzige von ihm signierte Blatt der Folge uns einen Bildhauer vorführt, der sich aus Mangel an Arbeit als Landsknecht hat anwerben lassen, so liegt gewiss der Gedanke, dass Flötner sich damit selbst gemeint und seinen Namen nur unter dem damals bekanntesten Bildhauernamen Veyt (Stofs) verborgen habe, nicht sehr fern. Die Klage über die für die Kunst schlechten Zeiten, die mit Flötners Armut so gut übereinstimmt, die Unterscheidung der deutschen und italienischen Kunstweise, die ihm unter allen Bildschnitzern jener Zeit jedenfalls am meisten geläufig war, alles das scheint diese Vermutung zu stützen. Doch ist es eben nicht mehr als eine Vermutung, und es soll damit nur eine der Möglichkeiten bezeichnet werden, wie Flötner, wenn er unbemittelt war, in seiner Jugend doch nach Italien hätte kommen können. Eine kriegerische Thätigkeit, die der künstlerischen voranging oder sie unterbrach, kam ja bei Künstlern jener Zeit auch sonst wohl vor, ich erinnere nur an Nikolaus Manuel genannt Deutsch,[1]) der noch als Künstler in Erinnerung an seine frühere Thätigkeit den Dolch im Zeichen führte. Vielleicht lässt sich eine gewisse Ausgelassenheit in Flötners Kunst, seine Vorliebe für schmutzige, ja obscöne Darstellungen, mit auf eine solche in dieser Beziehung bildende Periode seiner Jugend zurückführen.

Das Wichtigste, was wir aus den archivalischen Nachrichten über Flötners Leben entnehmen können, ist, dass er in erster Linie Bildhauer, genauer gesagt, *Bildschnitzer* war. Er wird in den Ratsprotokollen durchweg als solcher bezeichnet, und wenn wir neben den Anfangsbuchstaben seines Namens so häufig die Instrumente der Bildschnitzerei in seinem Monogramme finden, so ist es klar, dass er selbst sich in erster Linie als Bildschnitzer fühlte, und dass wir dieses Monogramm einfach aufzulösen haben »Peter Flötner, Bildschnitzer«.

Ferner geht aus den Ratsprotokollen hervor, dass Flötner sich selber gar nicht Flötner, sondern Flattner, höchstens in seiner letzten Zeit Flettner nannte. Die Form Flottner oder Flöttner kommt erst nach seinem Tode, im Jahre 1548 vor, scheint aber selbst im XVII Jahrhundert noch nicht allgemein gebräuchlich gewesen zu sein. So heifsen z. B. die beiden Nürnberger Kunstgiefser Andreas (Endres) und Hieronymus, die in den Jahren 1615—1629 erwähnt werden, und von denen der letztere auch als Bürger und Handelsmann bezeichnet wird und ein Haus in der St. Sebalds-Pfarre (in der auch Meister Peter gestorben war) besafs, nicht Flötner, sondern Flettner oder Flethner.[2]) Wir dürfen sie gewiss als Nachkommen unseres Flötner, vielleicht als Enkel oder Urenkel seines Sohnes Kaspar, betrachten.

Man sieht daraus jedenfalls, dass der Name ursprünglich nichts mit »flöten« zu thun hat, sondern eher »Fladenmacher«, »Fladenbäcker« oder etwas Ähnliches bedeutet. Vlade, Flade ist ein flacher Kuchen, etwa in der Form unseres Eierkuchens. Man spricht von Eierfladen, Käsefladen, Honigfladen u. s. w. Ein solcher Fladen eignete sich nun sehr wenig, als Teil der Signatur oder als redendes Wappen verwendet zu werden, da man ihn nur schwer in einer Weise darstellen konnte, die über die Bedeutung keinen Zweifel liefs. So musste also Flötner, wenn er sich ein redendes Zeichen wählen wollte, nach irgend einem anderen Gegenstande suchen, dessen Name eine gewisse Ähnlichkeit mit dem Klang seines Namens hatte.

---

[1]) Vergl. Haendcke, Die schweizerische Malerei im XVI Jahrhundert (1893) S. 64 f.

[2]) Vergl. städtisches Archiv zu Nürnberg L. 127. 39*b*, 57*b* und 139*a*. L. 140. 49*b* und 149*b* und Mummenhof, Das Rathaus der Stadt Nürnberg (1891) S. 330.

Der Zusammenhang von Flatner, Flattner mit flattern musste ihn zunächst auf den Flügel oder das Flügelpaar führen. Es ist schon von Reimers bemerkt worden, dass Flügelköpfe sehr häufig in den ornamentalen Kompositionen Flötners vorkommen. Soweit es sich dabei um einfache geflügelte Engelsköpfe handelt, wie z. B. Reimers Fig. 2, 8, 10, 12, Lichtwark Fig. 59, wird man darauf nicht allzuviel Wert legen dürfen, da diese »Cherubim«-Köpfe zu dem typischen Dekorationsinventar der Renaissance gehören. Auffallender ist es schon, wenn aufser dem gewöhnlichen Flügelpaar bei solchen Köpfen noch ein zweites an den Schläfen angebrachtes erscheint, wie z. B. am Fufse des Pokalentwurfes Reimers Fig. 5, an der Kokosnuss des Holzschuherschen Pokales (vergl. das folgende Heft dieser Zeitschrift), und wiederholt in den Dekorationen des Hirschvogel- und Tucherhauses, oder wenn nur zwei Flügel in ornamentaler Weise miteinander gruppiert werden, wie z. B. in den Streifen der Goldfassung des Holzschuherschen Pokales und an den von Putten getragenen Insignien der erwähnten Handzeichnung in Erlangen, oder ein einzelner Flügel als Wetterfahne erscheint, wie in den Illustrationen zum Rivius. Und wenn man auch diesen Beispielen für sich allein keine besondere Beweiskraft beilegen wollte, so würde man doch jetzt, wo man weifs, dass dieses Flügelpaar in Flötners Wappen vorkommt, in der häufigen Anbringung desselben eine bestimmte Absicht erkennen müssen. Besonders deutlich wird das in drei Fällen: die Rücklehne des Bettentwurfs Reimers Fig. 4 ist von einem Wappen mit Totenkopf bekrönt, über dem sich ein Helm mit einer von zwei Flügeln flankierten Sanduhr befindet. In den Werken des Rivius findet sich mehrmals wiederholt ein Holzschnitt Flötners,[1]) darstellend eine Allegorie des Genies, das durch Armut am Aufschwung verhindert wird. Hier hält der Genius in der erhobenen rechten Hand ein Flügelpaar, in der gesenkten linken einen Stein. Die Allegorie ist allerdings aus den Emblemata des Alciatus entlehnt, aber es kann wohl kein Zweifel sein, dass der arme, fortwährend in Geldverlegenheit befindliche Künstler die Flügel hier mit einer ganz besonderen, wehmütigen Nebenbeziehung auf sich selbst angewendet hat. Das dritte Beispiel ist das charakteristischste: auf dem sogenannten Menschenalphabet Flötners (Reimers Fig. 45) findet sich als Signatur ein »wurstartiger« Gegenstand, der nach der Weise gewisser antiker Phallusdarstellungen geflügelt ist. An seinem vorderen Ende hängen an einem Bande Klöpfel und Balleisen, in sein hinteres Ende ist ein Fähnchen gesteckt, auf dem sich die Initialen P. F. befinden. Hier ist es wohl klar, dass die Flügel, genau wie auf dem Wappen, als redendes Zeichen für den Namen Flattner aufzufassen sind, während die Bildschnitzerinstrumente diesen selben Flattner als Bildschnitzer charakterisieren sollen. Man wird danach annehmen dürfen, dass die Flügel auch da, wo sie ohne den Namen oder die Werkzeuge vorkommen, geradezu die Bedeutung einer Signatur haben, so dass man also wenigstens in allen den Fällen, wo bei einem Werke stilistische Gründe für die Urheberschaft Flötners geltend gemacht werden können, in den Flügeln eine Bestätigung für diese erkennen darf.

Dasselbe gilt nun auch von dem »wurstartigen« Gegenstande selbst, den wir in der Signatur des Menschenalphabets finden. Schon Reimers hat darauf aufmerksam gemacht, dass derselbe sich öfter auf Holzschnitten und Zeichnungen des Meisters findet. So z. B. gleich noch ein zweites Mal auf dem Menschenalphabet selbst, wo das Q durch die Gestalt eines liegenden Menschen dargestellt wird, der in beiden Händen eine zum Halbkreis gebogene Wurst hält. Dann auf der von Reimers unter Fig. 16 abgebildeten Handzeichnung des Berliner Kupferstichkabinetts, welche

[1]) Abgebildet in Hirths Formenschatz, 1885, 67.

eine Frau darstellt, die mit der Rechten nach einem wurstartigen, aus den Wolken heraushängenden Gegenstande zeigt. Die Natur dieses rätselhaften Gegenstandes wird uns klar werden, wenn wir auf das häufige Vorkommen von Kothaufen in den Werken Flötners achten. Diese kommen nämlich bei ihm nicht nur in derselben Weise wie bei den anderen Kleinmeistern vor, d. h. so, dass sie, wie z. B. auf manchen Plaketten des Meisters, mit der ganzen Komposition in Zusammenhang stehen, sondern auch in isolierter und offenbar absichtlicher Weise, z. B. auf dem Kartenspiel und als Wappenzeichen in der Krönung des wundervollen Portalentwurfs Reimers Fig. 10 (wo Reimers gewiss mit Unrecht an eine Flamme denkt), dann aber auf einer kürzlich in Dresden versteigerten Handzeichnung, dem Entwurf eines Humpens, wo als Signatur rechts unten in der Ecke ein Kothaufen dargestellt ist, durch den drei Gegenstände durchgesteckt sind, ein Pfeil — welcher wohl auf den pfeilschiefsenden Amor des Deckels zu beziehen ist —, ein Grabstichel und ein Balleisen. Hier sowohl wie in der Signatur des Menschenalphabets tritt der Kothaufen bezw. die Wurst ganz offenbar in Form einer redenden Signatur auf, und es liegt nahe, hier an die zweite Bedeutung von Flade, d. h. Exkrement (Kuhflade) oder an flät = Schmutz, Kot zu denken, das Grimm, Wörterbuch, Sp. 1710 statuiert und mit unflat, fläts, flätsig zusammenbringt.[1])



Peter Flötner.
Entwurf zu einem Humpen.
Federzeichnung früher in der Sammlung Grahl zu Dresden.

[1]) Von Herrn Prof. Braune in Heidelberg werde ich allerdings belehrt, dass das Bestehen eines solchen flät zweifelhaft ist und dass vielmehr flât aus unflât = Schmutz hervorgegangen sein dürfte, indem man das un als Verstärkungssilbe (z. B. wie in Unmenge = Menge) nahm. Dass das a in dem Namen Flattner offenbar kurz ist, würde dieser Er-

Woher es kam, dass Flötner trotz seiner fruchtbaren und bis an sein Ende unausgesetzten Thätigkeit zeitlebens ein armer Schlucker blieb, lässt sich nicht mehr bestimmen. In katholischen Kreisen pflegt man für solche Umstände seit Janssen immer die Reformation verantwortlich zu machen. Ich werde bei einer anderen Gelegenheit die Janssensche Auffassung der Kunstgeschichte etwas eingehender beleuchten. Hier mögen nur einige Bemerkungen Platz finden. Die Klagen über den Rückgang der Künste seit dem XVI Jahrhundert, auf die Janssen so viel Wert legt, kommen vor dem Beginn der Reformation ebenso häufig vor, wie nachher. Ich erinnere nur an den Stofsseufzer, den der Maler Lucas Moser von Wil auf sein Tiefenbronner Altarbild vom Jahre 1431 setzte:

Schrie Kunst schrie und klag dich sehr,
Din begehrt jetz Niemand mehr. So o weh!

Oder an die Bemerkung Dürers in einem seiner venezianischen Briefe vom Jahre 1506: »O wie wird mich nach der Sunnen frieren, hie bin ich ein Herr, doheim ein Schmarotzer«. Und auch jene Verse, mit denen »Veyt Bildhauer« seinen Übergang von der Kunst zum Kriegshandwerk entschuldigt, sind im Sinne einer Zeit gesagt, in der die Reformation kaum begonnen hatte und noch keinen durchgreifenden Einfluss auf die Kunst ausgeübt haben konnte. Was diesen Einfluss selbst betrifft, so ist es ja klar, dass die specifisch *kirchliche* Kunst durch die Reformation einen Rückgang erfahren musste. Aber gerade Flötner kann uns als bezeichnendes Beispiel dafür dienen, dass darunter die künstlerische Thätigkeit überhaupt durchaus nicht zu leiden brauchte, sondern vielmehr eine specifische Richtung nach der weltlichen Seite erhielt, die ihre Kräfte in ganz eigenartiger Weise entwickelte. Auch hat man niemals davon gehört, dass Künstler wie Holbein und Kranach, die ihre Kunst doch ganz in den Dienst der Reformation bezw. der neuen weltlichen Richtung stellten, deshalb ärmer oder weniger fruchtbar gewesen wären. Und auch bei Dürer, dessen Kunst — aus rein chronologischen Gründen — eine ebenso katholische war, wie er persönlich von Luthers Auftreten an bis zu seinem Tode ein überzeugter Lutheraner gewesen ist,[1]) hat noch kein Mensch behauptet, dass seine künstlerische Thätigkeit nach dem Jahre 1521 geringwertiger oder weniger einträglich geworden wäre.

Nein, die Gründe des pekuniären Verfalls müssen bei Flötner in ganz anderer Richtung gesucht werden. Weniger in seinem persönlichen Charakter. Denn wenn man seine künstlerischen Beziehungen zu den etwas anrüchigen Nürnberger Kleinmeistern gegen ihn geltend machen wollte, so würde mit Recht erwidert werden können, dass eine künstlerische Beziehung noch keine persönliche Freundschaft voraussetzt, und dass Flötner gerade im Gegensatz zu den Beham und Pencz, soweit wir nachweisen können, niemals mit dem Rat in Konflikt gekommen ist. Auch seine Neigung zu gewissen Derbheiten und Obscönitäten wird bei der allgemeinen Vorliebe des Zeitalters für diese Dinge wenig ins Gewicht fallen, zumal da wir Flötner andererseits als Vormund finden, woraus jedenfalls hervorgeht, dass er ein gewisses Vertrauen bei seinen Mitbürgern genoss.

---

klärung nicht sehr günstig sein. Doch handelt es sich ja hier nicht um eine etymologische Ableitung, sondern um eine spielende Vergleichung des Namens mit einem Gegenstande, der sich besser als der Kuchenfladen zum redenden Wappen eignete.

[1]) Vergl. K. Lange, War Dürer ein Papist? Grenzboten, 1895 S. 266 ff.

Eher wird man zur Erklärung seiner Armut geltend machen dürfen, dass Flötner in einer Zeit steigender Kapitalbildung und freier Konkurrenz,[1]) wo auch unter den Handwerkern eigentlich nur diejenigen, die schon von vornherein ein gewisses Vermögen besafsen, zu wirklichem Reichtum gelangen konnten, gänzlich mittellos in Nürnberg eingewandert war, auch, wie es scheint, von seinen Frauen kein besonderes Vermögen mit in die Ehe bekommen hat. Gerade in Nürnberg wird es ihm schwer genug geworden sein, sich gegen so viele andere tüchtige Künstler aufrecht zu halten. Ferner, dass er vielleicht infolge seiner etwas unkultivierten Persönlichkeit nicht wie andere hervorragende Künstler seiner Zeit in dauernde Beziehungen zu fürstlichen Gönnern getreten ist, sondern nur von einzelnen Aufträgen lebte, Entwürfen dekorativer Art, Medaillen u. s. w., die nicht sehr viel einbringen konnten. Auch der Umstand, dass er sich weniger der monumentalen Kunst, als, seiner eigentümlichen Begabung entsprechend, der ornamentalen Holzschnitzerei und der Kleinplastik zuwendete, wird ihm einen eigentlichen pekuniären Aufschwung unmöglich gemacht haben. Die Form, wie Neudörfer den Kamin im Hirschvogelhause als das einzige monumentale Werk bezeichnet, zu dem er den Auftrag erhalten habe, zeigt ja, dass er vorwiegend im Gebiete der Kleinkunst thätig war. Nun sollte man allerdings denken, dass Flötners industrielle Thätigkeit für Goldschmiede, besonders die Plakettenfabrikation, ihm ein sicheres Brot geboten hätte. Aber gerade hier ist es sehr bezeichnend, dass der Künstler den gröfsten Teil dieser Arbeiten nach Neudörfer verkauft hat, also wenigstens in seiner späteren Zeit keinen Gewinn mehr daraus ziehen konnte. Waren doch auch die anderen Kleinmeister, deren Kupferstiche ja von den Kunsthandwerkern der Zeit unendlich häufig benutzt wurden, zum Teil arme Schlucker, die sich in Nürnberg nicht auf die Dauer halten konnten. Dazu macht die ganze Biographie Neudörfers, sein Bericht über Flötners Arbeiten in schwierigem Material, über allerlei technische Spielereien, über seine perspektivischen Studien, ganz den Eindruck, als ob der Künstler ein Tüftler und Grübler gewesen sei, der sich um die materiellen Verhältnisse des Lebens wenig gekümmert habe.

So ist es denn auch begreiflich, dass die Tradition über Flötners künstlerische Thätigkeit mit der Zeit geradezu verloren gehen konnte. Still und bescheiden führte er bei Lebzeiten sein Dasein, weder von Fürsten dauernd gefördert, noch von Humanisten umworben und gepriesen, ein Kleinmeister unter kleinen Leuten, ein Vertreter der bürgerlichen Kunst, der ganz in seinem stillen Schaffen aufging und darin seine Befriedigung fand. Wurde doch schon gleich nach seinem Tode sein Name von dem, der ihn hätte nennen und rühmen müssen, von Rivius, verschwiegen. Und dennoch blieb er nicht vollständig vergessen.

Noch zu Anfang des XVII Jahrhunderts muss in Kunsthändlerkreisen eine bestimmte Tradition über Flötners Steinreliefs und die danach angefertigten Bleiabgüsse bestanden haben. Denn im April des Jahres 1611 schickte der bekannte Patrizier Philipp Hainhofer aus Augsburg an den Herzog Philipp II von Pommern-Stettin »ein Kunstst(uck), in Stein geschnitten, vom alten Fletner, *dessen Künsten sonsten in Blei abgegossen*, aber man nit weifst, dass dieses nachgegossen oder abgeformet worden. Habe mich viel bemühet, bis ichs dem Wandelmiller Goldschmied allhie pro Thaler 85 abgeschwätzt, *und ist im Landschäftlein grofser Verstand*«. In einem zweiten Schreiben wird dasselbe Stück geradezu als »ein schönes, vom Fletner in

[1]) Vergl. über die Verhältnisse der Malerei als »freier Kunst« gegenüber den Handwerken Dr. Bauch im Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 1896 S. 9.

lebendigen Stein geschnittenes Landschaftlin« bezeichnet.[1]) Wenn auch die Taufen Hainhofers sonst mit Vorsicht aufzunehmen sind,[2]) so ist doch in diesem Falle an dem Flötnerschen Ursprung des betreffenden Reliefs um so weniger zu zweifeln, als die Erwähnung der Bleiabstöfse und der Landschaft gerade auf Flötner vorzüglich passt. Man sieht aus der Notiz, dass die Kunstkenner des XVII Jahrhunderts die Steinreliefs Flötners teuer bezahlten und ihre im Handel und in den Goldschmiede-Ateliers vorkommenden Bleiabgüsse schon miteinander verglichen, ihr häufigeres oder selteneres Vorkommen beobachteten und ihre landschaftlichen Hintergründe ganz besonders schätzten.

Doch schon im Laufe des XVII Jahrhunderts scheint sich die wirkliche Kenntnis von Flötners Arbeiten allmählich verloren zu haben. In den kunsthistorischen Sammlungen aus der zweiten Hälfte des Jahrhunderts auf der Nürnberger Stadtbibliothek, die aus Neudörfer zusammengestellt sind, wird er schon nicht mehr erwähnt,[3]) und Sandrart begnügt sich in seiner Biographie, die Nachrichten Neudörfers einfach auszuschreiben und ihnen nur folgende selbständige Notiz hinzuzufügen: »So sind auch sehr viele kuriose *Contrafäte* von ihm in Stechstein gemacht[4]) mit grofser Emsigkeit und in des Erzherzogs Leopold Wilhelms Kabinett wie auch bei vielen anderen zu sehen sein.«[5]) Danach hat man ihm also in Sandrarts Zeit, d. h. in der zweiten Hälfte des XVII Jahrhunderts, eine gröfsere Anzahl von Modellen zu Medaillen — denn um etwas Anderes kann es sich hier nicht wohl handeln — zugeschrieben, eine Nachricht, die natürlich für Flötners Thätigkeit als Medailleur nicht ohne Interesse ist. Diese Angabe hat dann, in allgemeinerer Fassung, Doppelmayr, der auch im übrigen nur Neudörfer und Sandrart ausschreibt, übernommen, indem er als einzige neue Notiz die Anmerkung hinzufügt: »Von diesem Künstler findet man auch in Nürnberg in der Praunschen Kunstkammer noch drei schöne mit Wasserfarben gemalte Stück, welche die Geschicklichkeit dieses Meisters ebenfalls genugsam zu erkennen geben.«[6]) Es sind damit wahrscheinlich dieselben Zeichnungen gemeint, die nach Beckers Zeugnis zu Anfang des XIX Jahrhunderts Herr von Derschau besafs.

---

[1]) Vergl. des Augsburger Patriziers Philipp Hainhofer Beziehungen zum Herzog Philipp II von Pommern-Stettin. Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik, n. Folge VI Bd. Wien 1894 S. 129f.

[2]) Vergl. die Einleitung zu der erwähnten Publikation von Dr. Oskar Döring, S. VII.

[3]) Briefliche Notiz des Herrn Dr. Fuhse.

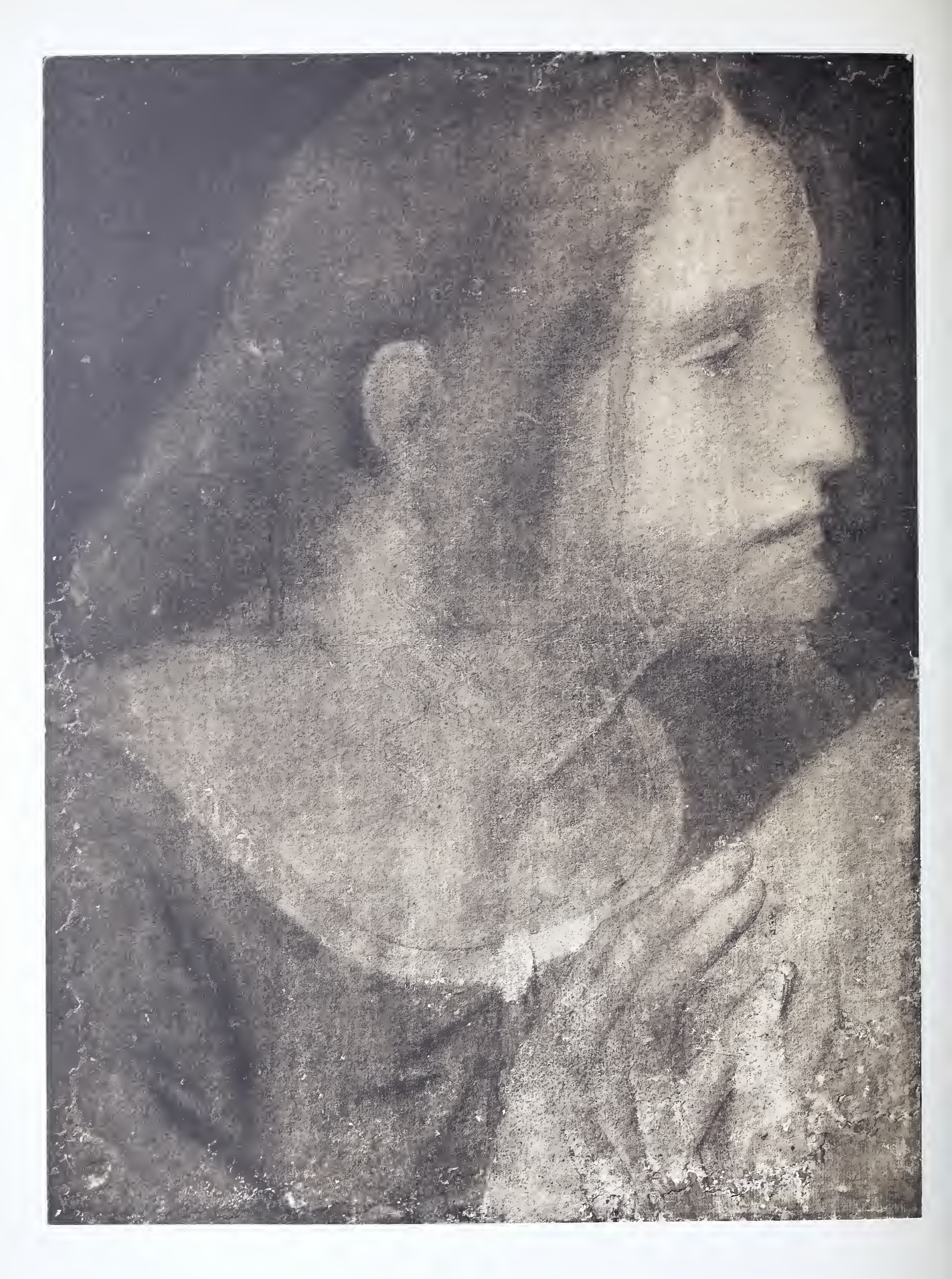
[4]) Speckstein oder Kelheimer Stein, Solnhofer Stein.

[5]) Joachim von Sandrart, Teutsche Malerakademie. Nürnberg 1675.

[6]) Doppelmayr, Historische Nachricht von den Nürnbergischen Mathematicis und Künstlern. 1730. S. 192 Anm.

(Schluss folgt.)





KOPIE NACH LIONARDO DA VINCI

KOPF DES JACOBUS MINOR AUS DEM ABENDMAHL

IN DER GEMÄLDE-GALERIE ZU STRASSBURG

ZU DEN KOPIEN NACH LIONARDOS ABENDMAHL

VON G. DEHIO

Die Städtische Gemäldesammlung in Strafsburg hat vor einiger Zeit durch W. Bodes Vermittelung in England sechs farbige Kartons mit Köpfen aus Lionardos Abendmahl erworben. Indem ich dies sage, wird jeder sogleich an die berühmten Blätter im Besitz der Frau Grofsherzogin von Weimar denken; und in der That sind die Strafsburger Stücke den Weimarern im allgemeinen Eindruck sehr ähnlich. Von diesem Verhältnis hat die Kritik auszugehen. Sind die Weimarer Exemplare wirklich, wie viele glauben, Originale von der Hand Lionardos, so müssen die Strafsburger selbstverständlich Kopien nach ihnen sein, und es bliebe nur die Frage nach der Zeit ihrer Entstehung zu erörtern übrig. Haben dagegen die anderen recht, welche das Weimarer Exemplar nicht sowohl als Vorbereitung zu, denn als Kopie nach dem Wandgemälde des Mailänder Klosterrefektoriums ansehen, dann tritt die Untersuchung des Verhältnisses unter viel komplizierte Bedingungen.

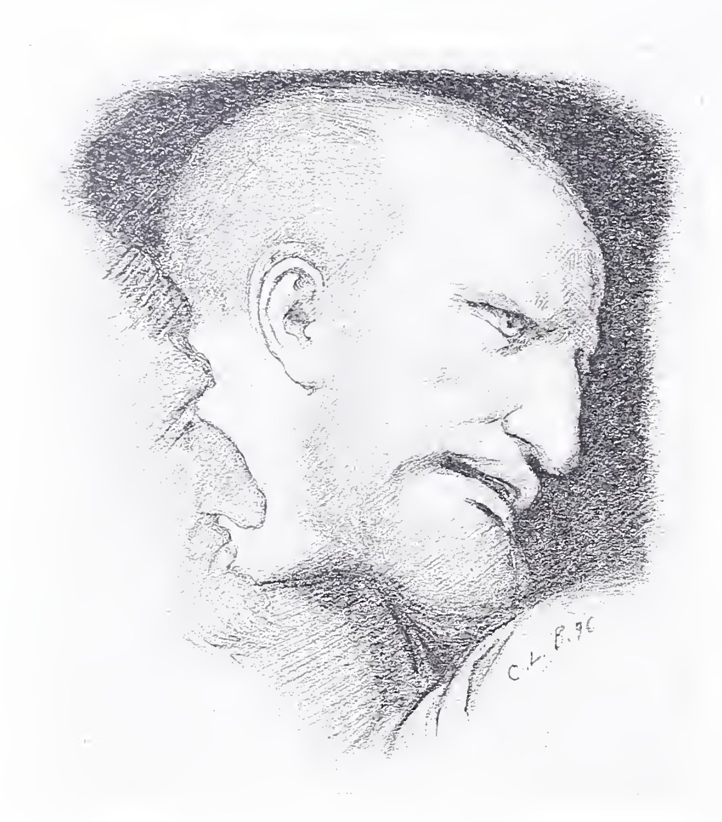
Die Besitztradition reicht nicht weit zurück. Auffallend ist dabei, dass *beide* Exemplare aus England stammen. Die Annotatoren zu Vasari wissen aus der älteren italienischen Überlieferung nur *ein* Exemplar anzuführen, das nach mehrfachem Wechsel zuletzt (es scheint, dass das Ende des vorigen Jahrhunderts gemeint ist) an die Familie Sagredo in Venedig kam und von dieser an den englischen Konsul Uduny verkauft wurde, welcher sie wieder an zwei Maler, Landsleute von ihm, vermachte derart, dass der eine zehn, der andere drei von den Köpfen erhielt. Hier bricht die Tradition ab. Dass Sir Thomas Lawrence seine acht Blätter, die in der That zehn Köpfe enthalten, von dem einen der obgenannten Maler erworben habe, scheint blofse Kombination zu sein. Nach Lawrences Tode kamen sie an den König der Niederlande, von diesem an seine Tochter, die jetzige Hohe Besitzerin.

Bei solcher Sachlage hat sich die Untersuchung allein an die technischen und stilistischen Kriterien zu halten. Gefühlsurteile, wie sie unlängst H. Thode in einem feurigen Lobgesang auf die Weimarer Blätter vorgetragen hat, sind gewiss an sich berechtigt, haben aber das Missliche, dass dritte Personen durch sie vielleicht überredet, nicht überzeugt werden können. Sehen wir also zu, die Untersuchung so lange als möglich in der Bahn des logisch Beweisbaren zu halten. Ich beginne mit der Schilderung und dem Vergleich der äufseren Merkmale, wobei ich der Kürze halber die beiden Exemplare durch die Zeichen St und W unterscheiden will.

Der Mafsstab der Köpfe ist beidemal gleich, d. i. etwas mehr als Lebensgröfse. Bei W ist der Grund um einiges ausgedehnter; bei St ist er durch Beschädigung oder ausgleichende Beschneidung des Randes mit der Zeit kleiner geworden. Die jetzige Bildfläche von W ist 62 : 48 cm, von St 57 : 44 cm.

Das Papier konnte, weil es jetzt auf Leinwand gezogen ist, nicht geprüft werden.

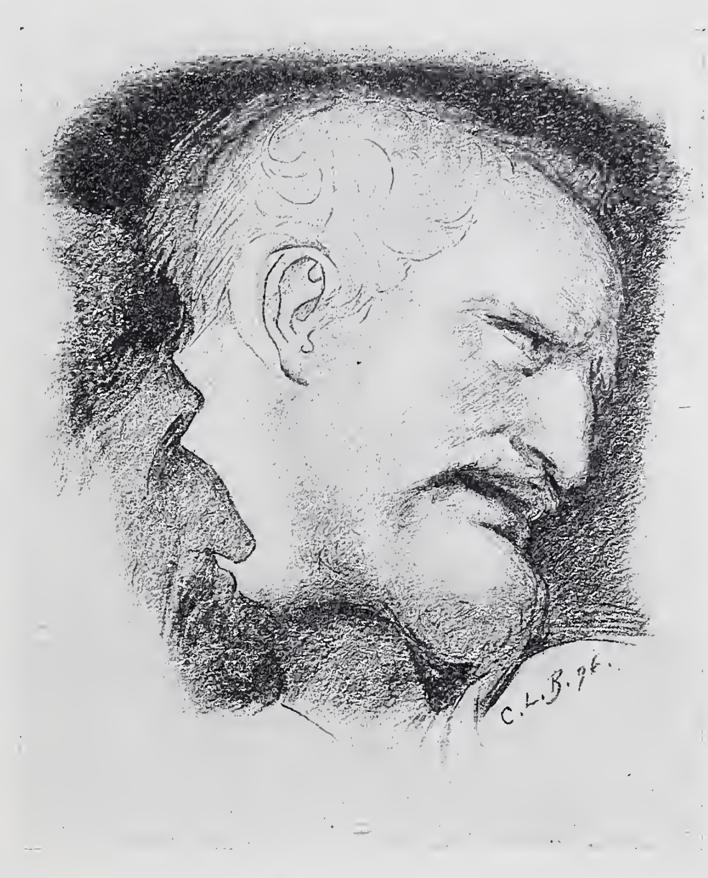
Hinsichtlich der technischen Ausführung ist, zunächst über St, dieses zu bemerken. Die Haupttöne — Fleisch, Haar, Gewand, Hintergrund — sind mit dünnflüssiger Farbe, wahrscheinlich Tempera, in gleichförmigem Auftrage unterlegt, Haar und Fleisch durchsichtig, das stumpfe Rot und Gelb der Gewänder leicht deckend. Darüber in Kohle der Umriss und die Modellierung. Auf dem dunkeln Hintergrunde und in den tiefsten Schatten zeigt die Farbsubstanz einen matten Glanz, von dem ich dahingestellt lasse, ob er von einer Schlussübermalung oder nur von stärkerer Tränkung mit Fixativ herrühre. Die Erhaltung ist, abgerechnet einige Wasserflecken und eine gewisse, nicht allzu erhebliche Verreibung, vortrefflich. Von etwaiger Auffrischung durch Retouchen habe ich, aufser an den beschädigten Randpartien, keine Spur entdeckt. Der leichte und sichere Gang der Reifskohle in weicheren Parallelstrichen ist genau zu verfolgen. Auf bildmäfsige Wirkung wird nicht ausgegangen; überall ist nur das Notwendigste, und auf dem kürzesten Wege, mit den einfachsten Mitteln gegeben, wie es ein Künstler thut, der nicht für die Augen Dritter, sondern zur eigenen Belehrung arbeitet. Besonders zu beachten ist die Zeichnung der Augen mit der für Lionardo charakteristischen scharfen Umrandung der Regenbogenhaut (am ausgeprägtesten auf dem Kopf des Andreas). Genug, wenn schon St aus Gründen, die ich später ausführen werde, eine eigenhändige Arbeit Lionardos sicher nicht ist, so spricht doch in der zeichnerischen Behandlung alles für die Hand eines ihm nahestehenden Schülers.



Nach Lionardo da Vinci.
Kopf des Petrus aus dem Abendmahl.
Original in Strafsburg.

Wende ich mich nun zu W, so ist der erste und allgemeinste Eindruck zwar ähnlich, aber die Ausführung im einzelnen doch erheblich verschieden. Zuerst ist das Zeichenmaterial ein anderes, nicht Kohle, sondern eine gröbere, schwärzere Substanz, Kreide allem Anschein nach. Von einem in flüssiger Farbe, wie bei St, *gemalten* Grunde habe ich nichts entdecken können, vielmehr sind die Farbennuancen ebenfalls mit Stiften hervorgerufen. Der Unterschied zwischen dem leichteren,

kühleren Fleischton der jugendlichen Personen und der gebräunten Haut der alten kommt in W härter heraus als in St. Die Umrisse sind derber und zugleich unsicherer, die Modellierungsflächen nicht in gesonderten Strichen hingesetzt, sondern massig verrieben. Ein malerischer Effekt und eine Art von flotter Eleganz ist angestrebt, die beide Lionardo und seiner Zeit fremd sind. An einigen Stellen wollte es mir scheinen, als schimmerten unter der Kreide Spuren einer älteren Kohlezeichnung durch; bis zur Gewissheit habe ich diese Beobachtung jedoch nicht gebracht. Ich bemerke noch, dass ich die Weimarer Blätter nicht etwa im Vorübergehen, sondern in aller Ruhe und Gründlichkeit betrachtet habe, unmittelbar vom Studium der Strafsburger kommend und dazu zurückkehrend. Der technische Befund lässt für mich nur zwei Möglichkeiten zu: entweder ist W eine Kopie, gleich St, jedoch aus erheblich jüngerer Zeit, oder die ausgedehnte und systematische Überarbeitung einer nicht mehr zu beurteilenden Unterlage.



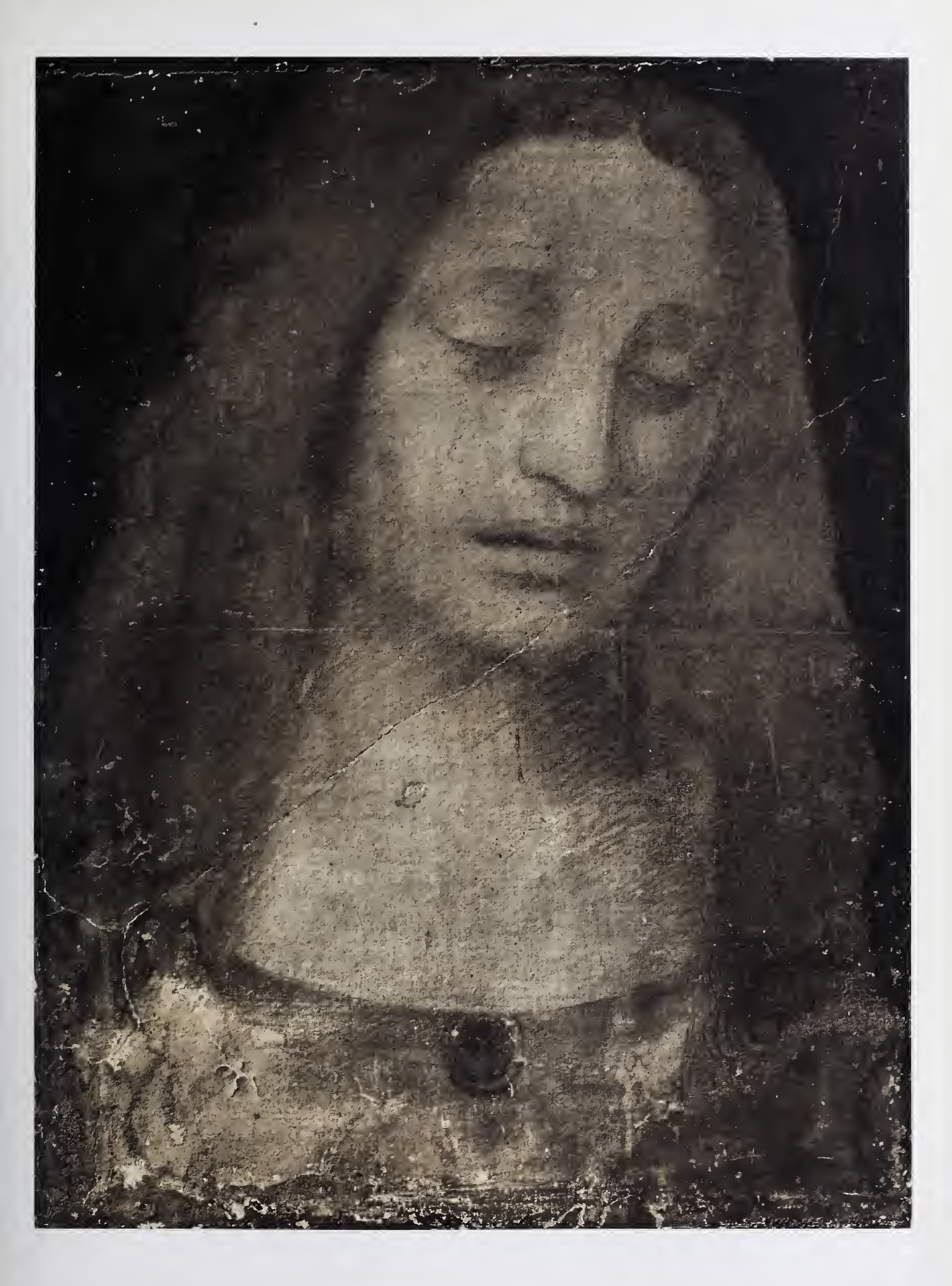
Nach Lionardo da Vinci.
Kopf des Petrus aus dem Abendmahl.
Original in Weimar.

Aber ich weifs wohl, dass auch die Kunstforscher von Beruf von der Geltung des Satzes noch nicht ausgeschlossen sind: wenn zwei das Gleiche sehen, so sehen sie es nicht immer gleich. Ich werde mich deshalb um »objektivere« Beweismittel bemühen müssen. Schon von anderen ist hervorgehoben worden, dass auf mehreren Blättern von W Bruchstücke der Umgebung, der Kopfumriss und die übergreifende Hand des Nachbars mitgezeichnet sind, was durchaus für eine Kopie nach der fertigen und nicht für eine Studie nach der noch im Fluss begriffenen Komposition spreche; ich füge hinzu: dass überall auch die Gewandfalten genau so liegen wie auf dem Gemälde. Es müsste also, wenn die Deutung von W als vorbereitende Studie festgehalten werden sollte, der über alle Mafsen seltsame Fall gegeben sein, dass Lionardo in den Körpern und Gewändern alles bis auf die letzte Linie festgestellt hätte, bevor er sich an die Ausarbeitung der Köpfe machte. Dann aber wird es von der anderen Seite wieder

unverständlich, wozu er die für *diesen* Zweck ganz gleichgültigen Nebendinge noch einmal in aller Ausführlichkeit wiederholte. Selbstverständlich gelten diese gegen die Originalität von W gerichteten Erwägungen ganz ebenso gegen St. So arbeitet nicht der schöpfende Künstler, so arbeitet nur der Kopist. Wie man weifs, sind alsbald nach Vollendung des Abendmahls in S. Maria delle Grazie Nachbildungen in Menge entstanden, darunter Wandgemälde von einer dem Original sich nähernden Gröfse. Zu ihrer Ausführung brauchte der Kopist, mindestens für die Köpfe, Reproduktionen grofsen Mafsstabes, während er für die Komposition im ganzen sich mit einem kleinen Hilfskarton begnügt haben mag. Dagegen ist es ganz unwahrscheinlich, dass Lionardo seine Gedankenentwickelung im Karton abgeschlossen hätte; wäre das der Fall gewesen, wäre für die Ausführung an der Wand nichts mehr nötig gewesen, als den Karton abzuschreiben — wie die Verteidiger der Authenticität von W *implicite* behaupten —, dann wäre die Langsamkeit der Ausführung kaum zu begreifen. Alle auf die Entstehung des Abendmahls sich beziehenden Erzählungen haben aber den übereinstimmenden Sinn, dass Lionardo eben deshalb so stockend und sprungweise vorging, weil er mit der inneren Arbeit, an den Charakteren, nicht fertig war, und dieses wird auch mit ein Grund für die Wahl der Öltechnik gewesen sein, die ihm gestattete, die Malerei beliebig zu unterbrechen und wieder aufzunehmen. Der beiläufigen Bemerkung Lomazzos: »*... fù molto usato* (*il colorire a pastello*) *da Lionardo Vinci, il quale fece le teste di Cristo e degli Apostoli a questo modo eccellenti e miraculose, in carta*« — kann ich grofses Gewicht nicht zugestehen. Aus ihr folgt nicht mehr, als dass um das Jahr 1585, als Lomazzo schrieb, mithin hundert Jahre nach der Entstehung von Lionardos Gemälde, es Blätter dieser Art gab, die Lionardo zugeschrieben wurden.

C. Ruland sieht einen untrüglichen Beweis für die Authenticität der Weimarer Zeichnungen in ihren häufigen Pentimenti. Hiergegen erlaube ich mir zu bemerken, dass Pentimenti *allein* nichts beweisen, da sie ebensogut von einem Kopisten herrühren können. Alles kommt auf ihre Art und Bedeutung an. Mir sind die Pentimenti von W auffallend geistlos und roh erschienen, jedenfalls von einer Art, die ich auf echten Zeichnungen Lionardos niemals, auch den flüchtigsten nicht, gesehen habe. Natürlich kann ich niemanden zwingen, dies ebenso zu fühlen. Zum Glück liegt aber einer der Fälle so, dass sich eine einfache, logische Folgerung an ihn knüpfen lässt, der nicht widersprochen werden kann. Es handelt sich um den Petruskopf. Um das zu erkennen, worauf ich hinauswill, bedarf es nicht einmal der Kenntnis der Originale, sondern genügt es, die beigegebenen Reproduktionen zu vergleichen. Man wird da auf den ersten Blick eine starke Verschiedenheit der Schädelproportionen im Sinne der Längsachse gewahr werden und als Folge eine ebensogrofse Verschiedenheit des physiognomischen Ausdrucks: in St eine um einen Schritt nur von der Karikatur entfernte Kühnheit und Macht der Charakteristik, in W zahmes akademisches Durchschnittsmafs. Sieht man dann schärfer hin, so bemerkt man, dafs ursprünglich auch der Zeichner von W dem Hinterkopf denselben stark ausladenden Kontur gegeben hatte wie St, nachher jedoch ihn erheblich weiter nach innen zog. Aufserdem ist aber noch ein zweites Pentimento vorhanden, am Ohr, und dieses ist *beiden Exemplaren*, W *und* St, *gemeinsam!*

Aus diesem zwiefachen Verhältnis folgt unweigerlich: erstens, dass W keine Originalstudie sein kann, zweitens, dass W nicht einmal eine Kopie nach dem Gemälde ist, sondern einfach eine Kopie von St, welches W gemäfs einem akademischen Schönheitsideal willkürlich zu verbessern nicht hat unterlassen können. Von den



KOPIE NACH LIONARDO DA VINCI

CHRISTUSKOPF AUS DEM ABENDMAHL

IN DER GEMÄLDE-GALERIE ZU STRASSBURG

10



übrigen Pentimenti erlaubte ich mir schon zu sagen, dass sie nach meinem Gefühl geistlos und roh seien. Aber noch etwas Anderes fällt an ihnen auf. Wer so viel Zeit und Mühe auf den bildmäfsigen Effekt seiner Arbeit verwendet, wie der Zeichner von W, dem müsste es ein leichtes gewesen sein, die im ersten Griff falsch geratenen Umrisse wegzuwischen; anstatt dessen lässt er sie geradezu aufdringlich in die Augen springen, und was das Bedenklichste ist, an mehreren Stellen (z. B. an der dem Petrus gehörenden Hand auf dem Blatt mit Johannes) tritt deutlich zu Tage, dass das Pentimento nicht *unter*, sondern *über der definitiven* Form liegt.

So legen diese verräterischen Pentimenti, gewiss sehr gegen den Willen ihres Urhebers, dasselbe Zeugnis ab, das wir aus dem Vergleich der zeichnerischen Behandlung schon entnahmen, und wir werden unser Urteil jetzt so zusammenfassen dürfen: Original von der Hand Lionardos ist weder das Weimarer noch das Strafsburger Exemplar, vielmehr sind beide Exemplare Kopien, das Strafsburger eine alte, wohl dem Original annähernd gleichzeitige Kopie, das Weimarer eine moderne Kopie zweiter Hand. Erinnert man sich, dass beide aus England stammen, so liegt die Vermutung nicht weit, dass bei der Teilung des alten Exemplares zwischen die zwei ungenannten Maler derjenige von ihnen, der sich mit dem kleineren Teil begnügen musste, die übrigen nachgezeichnet habe; ob *bona* oder *mala fide* bleibt eine ziemlich gleichgültige Frage.

Ein eigentümliches Interesse knüpft sich noch an den Strafsburger Christuskopf. Er ist bartlos, im Unterschied zum Original in Sta Maria delle Grazie und zu allen sonstigen Kopien, im Widerspruch auch mit der ikonographischen Regel; aber er teilt diese Anomalie mit der bekannten Zeichnung in der Brera, aus der, aller Verderbnis zum Trotz, doch wohl Lionardo selbst zu uns spricht. Denken wir dann noch an die Überlieferung, von der sowohl Vasari als Lomazzo Kenntnis hatten, *che quella* (*testa*) *del Cristo lasciò imperfetta, non pensando poterle dare quella divinità celeste, che all' imagine di Cristo si richiede* — so erklärt sich daraus der Zustand der Strafsburger Kopie aufs beste. Der Kopf ist unfertig, nicht blofs insofern ihm der Bart fehlt, sondern es scheint die ganze untere Hälfte des Gesichtes noch nicht in der rechten Ordnung zu sein. Wann der Bart hinzugefügt wurde, ob etwa von Lionardo selbst bei seinem zweiten Aufenthalt in Mailand, oder ob vielleicht gar von anderer Hand, das entzieht sich der Beantwortung.

Nun bleibt noch die Frage übrig: wer ist der Urheber der Strafsburger Kartons? Ich hoffe, dass sich auch darauf eine Antwort wird geben lassen; allerdings nur von einem, der die sämtlichen bedeutenderen Kopien genau kennt. Meine Bemühungen um photographische Reproduktionen derselben sind grofsenteils erfolglos geblieben. Mich in unbestimmten Vermutungen zu ergehen wäre aber zwecklos. Nur so viel möchte ich sagen, dass wohl in erster Linie Boltraffio in Frage kommen wird. Ihm schreibt man jetzt die grofse Londoner Kopie zu und ebenso die beiden, offiziell den Namen Lionardos führenden Porträtzeichnungen der Ambrosiana (No. 260, 261), die, sofern meine Erinnerung mich nicht trügt, in der zeichnerischen Behandlung den Strafsburger Kartons ähnlich genug sind. Wie immer hierüber das schliefsliche Urteil ausfallen mag, daran wird es, wie ich glaube, nichts ändern, dass das Strafsburger Exemplar die älteste, unmittelbarste, treueste Wiedergabe von Lionardos Abendmahl ist, die wir bis jetzt kennen, unschätzbar, nachdem das Wandbild in Mailand in einen Zustand geraten ist, der ihm auf den Namen Original nur noch sehr uneigentlichen Anspruch giebt.

DAS LANDHAUS DES KARDINALS TRIVULZIO AM SALONE

VON C. VON FABRICZY

Das gelobte Land der Kunst hat, so viel der Schätze es uns auch schon gespendet, für diejenigen, die sich die Mühe — aber auch den Reiz — seiner intimeren Durchforschung nicht verdriefsen lassen, noch immer Überraschungen in Bereitschaft. — Wenigen dürfte das Bauwerk, womit wir uns im folgenden beschäftigen wollen, auch nur dem Namen nach bekannt sein; noch weniger mögen es einer Betrachtung gewürdigt haben, wenngleich wohl ihre Mehrzahl bei einem Ausflug nach Tivoli daran vorbeikam. Liegt es doch etwa 10 Kilometer vor Porta maggiore unmittelbar an der zweiten Station der Bahn, die beide Orte verbindet. Diese führt sogar von dem an ihr vorübergeleiteten Wasserlaufe, einem Zufluss des Anio, mit unserer Villa den gleichen Namen »al Salone«. Obwohl so wenig beachtet, ist uns in der fraglichen Anlage, leider nur in arg verwahrlostem Zustande, ein Erzeugnis jener goldenen Zeit der Sonnenhöhe der Kunst überkommen, die uns — um gleich das Höchste, was in der nämlichen Richtung hervorgebracht wurde, zu nennen — Schöpfungen wie Villa Madama, die Farnesina, Villa Imperiale bei Pesaro, Villa Lante in Bagnaja geschenkt hat.

Ihre Entstehung dankt die Villa am Salone dem jüngsten der drei Kardinäle, die in den ersten Decennien des Cinquecento aus der in der Lombardei reich begüterten und vielverzweigten Familie der Trivulzi hervorgegangen waren, während einige andere ihrer Mitglieder zu gleicher Zeit in die politischen Geschicke ihrer Vaterstadt Mailand und mittelbar ganz Italiens in hervorragender Weise eingriffen und ihre Namen in der Geschichte verewigten.

Antonio, das älteste jener drei geistlichen Glieder der Familie, geboren im Jahre 1449, war — nachdem er schon seit 1482 als Gesandter des Herzogs von Mailand am päpstlichen Hofe geweilt — 1487 von Innocenz VIII zum Bischof von Como ernannt worden, hatte sodann im Jahre 1499, als Lodovico il Moro vor den Franzosen flüchtig geworden war, Anteil an der Regentschaft von Mailand und wurde im folgenden Jahre auf die Empfehlung König Ludwigs XII von Frankreich durch Alexander VI zum Kardinal kreiert. Ein würdiges Mitglied des Kollegiums, starb er zu Rom am 18. März 1508. Der zweite Trivulzio, Scaramuzza mit Namen, vom Zweige der Grafen von Melzo, seit 1491 Lehrer an der Universität zu Pavia, 1508 von Julius II zum Bischof von Como erhoben, war durch Leo X in der grofsen Promotion des Jahres 1517 zum Kardinal gemacht, von Franz I mit dem Protektorat Frankreichs beim Heiligen Stuhle betraut und 1522 zum Bischof von Piacenza ernannt worden. Wegen seiner Geschäftskenntnis in grofsem Ansehen, lebte er bis 1527 am päpstlichen Hofe und floh nach

dem Sacco aus Furcht, wegen seiner stets zur Schau getragenen Parteinahme für Frankreich den Insulten des kaiserlichen Heeres ausgesetzt zu sein, in das Kloster Maguzzano im Veronesischen, wo er noch im selben Jahre starb.[1])

Agostino,[2]) der jüngste der drei geistlichen Trivulzi, der uns hier vorzugsweise interessiert, war ein Sohn Giovannis vom Zweige Borgomanero, Porlezza und Bojano, Neffe des Kardinals Antonio und Theodors, des Marschalls von Frankreich, der 1531 als Gouverneur von Lyon starb. Auch mit dem berühmtesten Sprossen der Familie, dem Marschall Giangiacomo Marchesen von Vigevano, Gouverneur Mailands unter Ludwig XII und Sieger in der Schlacht von Marignano (1515), stand er in naher Verwandtschaft, da dieser ein Vetter seines Vaters war. Aufser den Traditionen der Familie wiesen ihn somit diese nächsten Verwandtschaften darauf, sich in dem Kampfe, den Frankreich und Deutschland um Italien führten, auf des ersteren Seite zu stellen.

Bald nach 1494 finden wir Agostino in der Würde eines Komturs der Benediktinerabtei SS. Pietro e Paolo zu Lodi Vecchio,[3]) sowie als Abt des Cistercienserklosters Aquafredda (S. Maria Montisfrigidi) am Comersee. Früh war er sodann an den päpstlichen Hof gekommen und hatte es dort, begünstigt durch sein einnehmendes Äufsere nicht minder wie durch glänzende Geistesgaben, tüchtige Kenntnisse und kluges Benehmen, schon unter Julius II zum apostolischen Protonotar und Kämmerer gebracht, war aber, als der Papst sich 1511 mit Venedig und Spanien gegen Frankreich verbündete, gezwungen gewesen, Rom zu verlassen und sich nach Mailand zurückzuziehen. Der Umschwung der päpstlichen Politik unter Julius' II Nachfolger, Leo X, führte Agostino nach Verlauf einiger Jahre wieder nach Rom zurück und verschaffte ihm schon am 1. Juli 1517 die Würde eines Kardinaldiakonen von S. Adriano (später erhielt er den Titel von S. Niccolò in Carcere).[4]) Ein Jahr darauf verlieh ihm der Papst das Protektorat des Humiliatenordens beim päpstlichen Stuhle und 1520 das Erzbistum von Reggio; sein Nachfolger Hadrian gab ihm 1522 das Bistum von Bobbio, und Clemens der VII, bei dem er in besonderer Gunst stand, auf Wunsch Franz I die Bistümer von Toulon (1524), Asti (1528) und Bayeux (1531); Paul III endlich jene von

---

[1]) Aus Civitavecchia, das Schiff erwartend, das ihn in Sicherheit bringen sollte, richtete er am 24. Mai einen Brief an seinen Sekretär, der sich erhalten und uns die wertvollsten Nachrichten über die schreckliche Katastrophe überliefert hat (publiziert von C. Milanesi, Il sacco di Roma, Florenz 1867).

[2]) Das Folgende vorzugsweise nach Ciacconio, Vitae etc. Romae 1677 III 410; Litta, Famiglie celebri und Moroni, Dizionario ecclesiastico. Manche bisher wenig bekannte Daten, die in der vorliegenden Studie verwertet erscheinen, verdankt ihr Verfasser der Zuvorkommenheit des Bibliothekars und Archivars der Trivulziana, Ing. Emilio Motta. Er hält es für eine angenehme Pflicht, dem genannten Herrn für diese Förderung seiner Arbeit auch hier aufrichtigsten Dank zu sagen.

[3]) Unter allen biographischen Quellen weifs von der Verleihung dieser Würde an Agostino nur A. Ciseri, Giardino istorico lodigiano, ossia istoria sacro-profana della città di Lodi e suo distretto, Milano 1722 zu berichten. Seine Nachricht wird durch eine noch vorhandene Schöpfung des späteren Kardinals in der genannten Abtei bestätigt (s. weiter unten).

[4]) Wir besitzen das Schreiben des Papstes an den Marschall Giangiacomo Trivulzio, worin er diesem in schmeichelhaften Ausdrücken die Kreierung seines Grofsneffen anzeigt. Als Grund dafür hebt der Papst neben dem lange gehegten Wunsch des Marschalls und den hervorragenden Eigenschaften des Erwählten namentlich hervor: »demum etiam vestrae familiae cum Nostra consuetudine, officiorumque prope omnium coniunctione suadente« (s. Ciacconius III, 410).

Brugnato in Ligurien (1535) und von Rouen (1544),[1]) so dass er — ganz abgesehen von seinem Familienvermögen — infolge des Ertrags der auf ihn gehäuften Pfründen als einer der reichsten Prälaten des päpstlichen Hofes galt. In Rom residierte der Kardinal Agostino in dem späteren Palazzo Buoncampagni-Sora (jetzt Liceo Terenzio Mamiani).[2]) Vom Grafen Urbano Fieschi von Lavagna, Protonotar unter Sixtus IV angelegt, war er von dessen Neffen Nikolaus nach seiner Erhebung zum Kardinalpresbyter von S. Prisca im Jahre 1503 ausgebaut und verschönert worden und ging nach dessen Tode 1524 in den Besitz Agost. Trivulzios über.[3])

In den folgenden Jahren war es unserem Helden auch beschieden, infolge der Wandelbarkeit der päpstlichen Politik, die sich von dem Kaiser ab- und Frankreich wieder zugewendet hatte, in hervorragender Rolle thätig in die Geschicke des Kirchenstaates einzugreifen. Zu Beginn des Pontifikats Clemens' VII ging er als Legat nach Frankreich, bei dessen König er wohlangeschrieben war, wie ihm denn Franz I nach dem Tode des Kardinals Scaramuzza die von diesem innegehabte Advokatur Frankreichs beim päpstlichen Stuhle übertrug. In dem unglücklichen Kampfe, den Clemens VII nach der Plünderung der Stadt durch die Colonnesen am 20. September 1526 gegen diese und die Spanier unter Lannoy begonnen hatte (Dezember 1526) — er ist unter dem Namen des Campagnakrieges bekannt — war dem Kardinal die Legation in der Maritima und Campagna und mit ihr neben dem militärischen Führer der päpstlichen Truppen Lorenzo Orsini (Renzo da Ceri) die Leitung der Kriegsoperationen übertragen worden. Sein Briefwechsel aus dem Lager mit dem politischen Vertrauten Clemens' VII, dem Datar und Bischof von Verona Gian Matteo Giberti, ist uns erhalten,[4]) und wir müssen der Umsicht und dem politischen Scharfblicke Trivulzios alle Gerechtigkeit widerfahren lassen, wenn wir die aufserordentlichen Schwierigkeiten ermessen, mit denen er von Beginn an zu kämpfen hatte.

Freilich konnte alle Voraussicht den unglücklichen Ausgang der Expedition nicht aufhalten. Eine Meuterei der von Sold und Lebensmitteln entblöfsten Truppen drängte Clemens VII zum Abschluss des Vertrages vom 15. März 1527, der Quelle des Unglücks, das nun unaufhaltsam über Rom hereinbrach. Kaum hatte der Kardinal am 12. April im Konsistorium über seine Legation Bericht erstattet, als auch schon am 6. Mai der Sturm der Kaiserlichen und die Plünderung der Stadt, einen Monat darauf die Ka-

[1]) Dass er auch dasjenige von Graz besessen, sagt keine der älteren Quellen, sondern nur Moroni.

[2]) D. Gnoli, Descriptio Urbis o Censimento di Roma, im Archivio della Società romana di storia patria. Anno 1894 S. 461. Der Palast liegt in einer ehemals al pozzo bianco (ad puteum album) benannten Gegend in der Nähe von S. Maria in Vallicella (Chiesa Nuova).

[3]) Albertini, De mirabilibus novae urbis Romae, edit. Schmarsow, Heilbronn 1886 S. 28 führt ihn schon 1509 als »ampliatum ac variis picturis decoratum« an. Die Tradition schreibt ihn Bramante zu, und wenn auch seine Conception an den grofsen Meister erinnert, so gehört er doch im besten Falle nur einem seiner wenigst begabten Schüler oder Nachahmer an. Reumont, Geschichte Roms III b, S. 374 vermutet mit Unrecht Ant. da Sangallo d. j. als Erbauer; Gnoli, La cancelleria ed altri palazzi di Roma attrib. a Bramante, im Archivio storico dell' arte V, 347, spricht zögernd die Annahme aus, er könnte von Giuliano Leno, dem bekannten Bauführer Bramantes und Raffaels an St. Peter herrühren und zieht als Grund dafür das Urteil Vasaris (IV, 165) über ihn heran, dass er nämlich »molto valse nelle fabbriche de' tempi suoi per provvedere ed eseguire la volontà di chi disegnava, più che per operare di man sua«.

[4]) F. Gualterio, Corrispondenza segreta di Gian Matteo Giberto datario di Clemente VII col cardinale Agostino Trivulzio dell' anno 1527. Torino 1845.

pitulation des Papstes in der Engelsburg erfolgte. Mehrere Monate blieb nun Trivulzio mit dem Papst und 15 anderen Kardinälen dort in Gewahrsam, bis er am 26. November als Geisel für die Einhaltung der Bedingungen des Friedensvertrages mit vier seiner Kollegen nach Neapel abgeführt wurde, wo er ein halbes Jahr als Gefangener im Castel Nuovo zubringen musste. Nachdem aber so durch die Gewalt der Thatsachen die kaiserliche Strömung am päpstlichen Hofe von neuem das Übergewicht erhalten hatte, war auch die politische Rolle Trivulzios ausgespielt, da er getreu den Überlieferungen seines Geschlechts und seiner persönlichen Überzeugung es vorzog, sich zurückzuziehen, als zur kaiserlichen Partei überzugehen. Nur einmal noch unter Paul III hören wir von einer Sendung des Kardinals als Legat an den Hof Franz' I, um im Interesse des zwischen ihm und Carl V abzuschliefsenden Friedens von Crespy (1544) thätig zu sein. Wenige Jahre darauf, 1548, starb er in Rom nach einem Kardinalate von 31 Jahren und ward in S. Maria del popolo beigesetzt. Dort bezeichnet noch heute am dritten Pfeiler des linken Seitenschiffes ein ihm und seinem Oheim von einem berühmten Mitgliede der Familie hundert Jahre später errichtetes Epitaph den Ort seiner Beisetzung.[1])

Seine Verdienste, sein Anhang, seine Familienverbindungen sicherten dem Kardinal bis an den Tod eine angesehene und einflussreiche Stellung im Heiligen Kollegium, seine Reichtümer erlaubten es ihm, ein seiner vornehmen Geburt entsprechendes, glänzendes Haus zu führen. Von den Schätzen seines Palastes an antiken Bildwerken[2]) berichten zwei Gedichte des Kosmographen Gerolamo Volpi aus Como (um 1540), in denen er in lateinischen Distichen die dort aufgestellte Gruppe des Pan und Olympos und eine Bacchusstatue besingt.[3]) Von dem Umgange des Kardinals mit Dichtern und Gelehrten seiner Zeit legen die Widmungen ihrer Schriften an ihn Zeugnis ab.[4])

---

[1]) Eine schwarze Marmortafel vom Trivulziowappen überragt, am Sockel über einem hängenden Fruchtfeston die Familienimpresa der drei Gesichter, trägt folgende Inschrift: MAGNIS PATRUIS ANT[ONIO] AB ALEX[ANDRO] VI. AUGUST[INO] A LEONE X. CARD[INALIBUS] AMPLISS[IMIS] THEODORUS CARD[INALIS] TRIVULTIUS MDCLIV.

[2]) Laut einer von Santi Bartoli 1682 aufgezeichneten Nachricht soll der Kardinal noch ein Jahr vor seinem Tode gelegentlich einer in den Vignen bei Sette Sale, dem Orte der ehemaligen Trajansthermen veranstalteten Ausgrabung nebst prachtvollen Säulen nicht weniger als 25 vollkommen erhaltene Statuen ans Licht gezogen und seiner Sammlung einverleibt haben (C. Fea, Miscellanea ecc. Romae 1790 vol. I pag. 227). Ob abèr die anderthalb Jahrhunderte vor Bartoli zurückgreifende Mitteilung, wofür er seine Quelle leider nicht angiebt, vollen Glauben verdient? Prof. R. Lanciani konnte dem Verfasser aus den gleichzeitigen Fundnachrichten keine Bestätigung dafür nachweisen.

[3]) »In statuam Satyri et Pueri quae est in aedibus R.^{mi} Trivultii« und »In statuam Bacchi ibidem« unter den Handschriften Volpis in der Stadtbibliothek zu Como (fila II n.° 52), das erste auch gedruckt bei G. B. Giovio, Dizionario degli uomini illustri della Comasca diocesi, Modena 1784 S. 281. Ich verdanke die Mitteilung der Volpischen Gedichte der Güte Dr. Franc. Fossatis, des Bibliothekars der Comunale von Como, wofür ich ihm auch an dieser Stelle meinen verbindlichsten Dank ausspreche. Sie machen übrigens von der gewohnten concettistischen Behandlung ähnlicher Themata im Cinquecento keine Ausnahme und besitzen wenig oder keinen poetischen Wert.

[4]) So dedicierte ihm Scipione Veggio seine Historia rerum in Insubribus gestarum sub Gallorum dominio ab anno 1515 ad 1522 (handschriftliches Exemplar in der Trivulziana, neuerdings gedruckt als erster Band der Bibliotheca Historica Italica, Mailand 1876), Lod. Pariseti und Silv. Prierias [Mazolini] ihre Traktate De perfectiori humanae vitae felicitate, Parmae 1531 und De Strigimagarum Daemonumque Mirandis, Romae 1520, und Fil. Beroaldo d. jüng. eine

Aber auch von seiner eigenen Vorliebe für wissenschaftliche Beschäftigung und gelehrte Studien, und von seinen ausgebreiteten Kenntnissen wissen die Biographen zu erzählen. Unterstützt von seinen Familiaren und Sekretären Luca Contile, dem bekannten Verfasser des Libro delle Imprese, und dem römischen Dichter Ant. Lelli, soll er lange Jahre hindurch namentlich auch aus dem Auslande Material für ein biographisches Werk über Päpste und Kardinäle gesammelt haben, an dessen Verarbeitung jedoch durch den Tod verhindert worden sein. Erst seine Nachfolger in diesem Unternehmen, Panvinio und Ciacconio, konnten sich, wie sie selbst den Wert seiner Vorarbeiten betonend angeben, mit Vorteil derselben bedienen.

Den Gedanken zur Anlage eines Landhauses in der durch die Quellen der Acqua Vergine — sie entspringen in nächster Nachbarschaft der Villa — seit unvordenklichen Zeiten bekannten Gegend am Flüsschen Salone und an der Strafse von Rom nach Lunghezza, dem ehemals der Abtei S. Paolo fuori, dann den Strozzi und heute den Grazioli gehörigen malerischen Baronialkastell auf der Stelle des alten Collatia, musste der Kardinal Trivulzio in den Jahren, die dem Sacco di Roma unmittelbar vorangingen, gefasst und sofort ins Werk gesetzt haben; denn inschriftlichem Zeugnis zufolge (s. weiter unten) war der Bau im Jahre 1525 so weit gediehen, als er überhaupt zur Ausführung gelangte. Wann und wie die ansehnliche Tenuta, die sich um unseren Bau ausdehnt — sie umfasste über 600 Rubbien (= 1200 Hektaren) Landes — in den Besitz des Kardinals gekommen war, wissen wir nicht. Schon zur Zeit Gregors VII gehörte sie den Benediktinern von S. Paolo fuori le mura, wie aus einer erhaltenen Bulle dieses Papstes vom Jahre 1074 erhellt, in der er dem Kloster den Besitz des »Casale de Solone cum castello suo quod vocatur Ulmetum« bestätigt. Nach dem Tode des Kardinals wurde sie Eigentum des Kapitels von S. Maria maggiore und ist es bis zum heutigen Tage geblieben.[1])

Es ist uns eine Situationsskizze der gesamten Anlage, wie sie ursprünglich geplant gewesen zu sein scheint, von der Hand Baldassare Peruzzis unter den Zeichnungen der Uffiziensammlung erhalten, die wir umstehend in verkleinertem Mafsstabe wiedergeben.[2]) Sie zeigt ein einfaches Rechteck von im Verhältnis zur Breite sehr bedeutender Länge, das auf drei Seiten von einer offenen Pfeilerhalle oder Pergola umgeben, an der vierten sich in seinem mittleren Hauptgemache — einem grofsen Saale, an den sich rechts und links einige kleinere Gelasse anschliefsen — mit einer

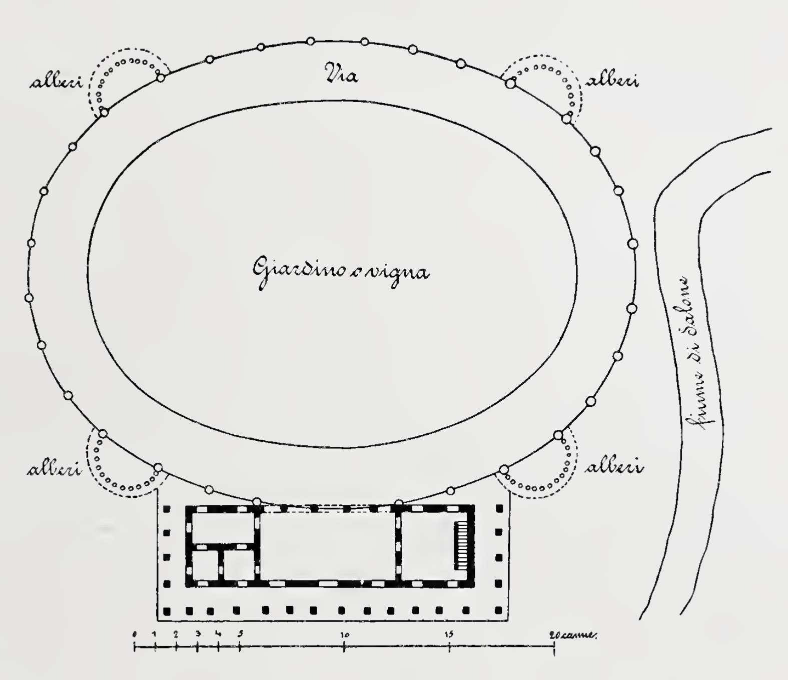
---

Auswahl seiner Dichtungen, die unter dem Titel Carminum ad Augustinum Trivultium Cardinalem libri III, Romae 1530 erst nach des Verfassers Tode gedruckt wurden.

[1]) Seinen Namen führte das Landgut also schon im Mittelalter von dem Flüsschen Solone oder Salone, in dem wir den »Rivus Herculaneus« der Römer, den Plinius, Hist. natur. XXXI c. III, 25 erwähnt, wiedererkennen. Siehe Nibby, Analisi dei Dintorni di Roma, Roma 1848 III, 55 ff. Aufser den obigen Nibby entnommenen Nachrichten giebt auch diese Quelle — die einzige, die sich etwas eingehender mit unserer Lokalität beschäftigt — nur noch die gleich zu erwähnenden Mitteilungen Vasaris über ihre künstlerische Ausschmückung wieder, ohne ihnen irgend etwas beifügen zu können, wodurch sie, namentlich was den Urheber der Architektur betrifft, ergänzt würden.

[2]) Sie trägt dort die Nummer 453; s. Ferri, Indice geografico-analitico dei disegni di architettura civile e militare esistenti nella R. Galleria degli Uffizi in Firenze, Roma 1885 S. 209. R. Redtenbacher hatte sie in seinen Mitteilungen aus den Uffizien, Karlsruhe 1875 Taf. 26 Fig. 2 schon publiziert, ohne von der Örtlichkeit und dem Bestande der Anlage, auf die sie sich bezieht, Kenntnis zu haben.

Säulenarkade von fünf Öffnungen gegen den in Form eines Eirunds von einer breiten Strafse umgrenzten Garten öffnet. Die Anlage des letzteren ist nicht näher detailliert, nur an dem äufseren, durch Bäume markierten Umfang der Strafse sind in symmetrischer Anordnung vier gleichfalls mit Bäumen umpflanzte, halbkreisförmige Exedren angedeutet. Die Einfachheit der Grundrissanordnung bezeugt, dass die Villa nach dem Sinne des Bauherrn nicht mehr als ein ländlicher Ausflugsort, ein Absteigequartier blofs für kurze Zeit sein sollte, kaum zu längerem Aufenthalte geeignet und eingerichtet. Deshalb wird sie auch gar nicht als Villa, sondern mit der anspruchsloseren Benennung »casamento« bezeichnet (s. weiter unten). Es war in ihr von vornherein keine jener glänzenden Schöpfungen beabsichtigt, wie sie sich Päpste und Kardinäle zum Sommeraufenthalte schufen, um darin mit allen Annehmlichkeiten ein aufwandvolles Hofleben führen zu können; keiner jener schon in seiner Lage bevorzugten Landsitze, die mit den prächtigsten und ausgedehntesten Wohnräumen weite, durch Statuenschmuck, Terrassen und allerlei Wasserkünste reich ausgestattete Gartenanlagen, ja selbst Theater, Bäder und was sonst zum Aufwand eines vornehmen Renaissancehaushaltes gehörte, verbanden (s. Villa Madama, Villa di Papa Giulio u. a. m.).



Situationsplan der Villa am Salone.
Nach einer Zeichnung von Baldassare Peruzzi
In den Uffizien zu Florenz.

Und wenn auch unser Landsitz in der Folge nicht nach dieser ursprünglichen Skizze verwirklicht ward, so nimmt er doch aus ihr — in Übereinstimmung mit seiner höchst anspruchslosen Situation in einer Niederung der weiten einsamen Campagnaebene, die nicht einmal die volle Aussicht auf die fernen Bergzüge gestattet — dieses Charakteristikum äufserster Einfachheit der Grundrissdisposition nicht weniger, wie der bescheidensten Durchbildung des Äufseren in die Ausführung hinüber.

Dass aber auch bei dieser Peruzzi, der Urheber der ersten Planskizze, beteiligt gewesen sein dürfte, lassen stilistische Merkmale — wie wir weiterhin sehen werden — sehr glaublich erscheinen; und wenn auch kein direkt darauf bezügliches Zeugnis angeführt werden kann, so wird doch durch eine Stelle in Vasaris Biographie des Meisters zum mindesten so viel verbürgt, dass er seine Dienste auch dem Kardinal

Trivulzio gewidmet hatte.[1]) Da nun von einer sonstigen Bauthätigkeit des letzteren nichts bekannt geworden ist, so darf wohl mit einiger Begründung die Äufserung Vasaris auf die Villa am Salone bezogen werden. Immerhin bleibt es sonderbar, dass der aretinische Biograph des Baues im Leben Peruzzis keine Erwähnung thut, und es ist sein Schweigen nur dadurch erklärlich, dass der Schwerpunkt von dessen künstlerischer Bedeutung schon in seinen, wie auch heute noch in unseren Augen, nicht in der Architektur, sondern der inneren Ausschmückung der Räume lag.

Denn dass ihm die Villa nicht unbekannt war, dafür giebt eine zweite Stelle im Leben Danieles da Volterra bestimmtes Zeugnis. Er berichtet, wie dieser Künstler, nachdem er sich mit einem seiner Gemälde die Gunst des Kardinals Trivulzio gewonnen hatte, von ihm beauftragt wurde, einen grofsen Bau, den er aufserhalb Roms auf einem seiner Landgüter, Salone genannt, errichtet hatte, und nun mit Fontänen, Stuccos und Gemälden ausschmücken liefs, und wo gerade dazumal Gianmaria von Mailand und andere Künstler in einigen Gemächern Stuccos und Grotesken arbeiteten, mit Malereien zu verzieren.[2])

Diese Mitteilung Vasaris erhält aber — gleich den übrigen Nachrichten, die er über Werke bringt, die in den ersten drei Decennien des Cinquecento in Rom entstanden waren — dadurch besondere Glaubwürdigkeit, weil sie auf Autopsie und auf Erkundigungen an Ort und Stelle und an den sichersten Quellen beruht. Weilte doch der kaum 20jährige Künstler damals zum ersten Male in Rom (Juli 1531 bis August 1532), und blieb doch seinem Wissenseifer und Fleifse, wie er sich selbst rühmt, kaum eine der namhaften Kunstschöpfungen aus alter und neuer Zeit verborgen.[3]) Damals wird er also auch die wenige Jahre zuvor entstandene Villa am Salone gesehen und die Daten über die dabei beschäftigten Meister erkundschaftet und aufgezeichnet haben.

Halten wir uns nun diese Nachrichten vor Augen und berücksichtigen, was er im Leben Peruzzis von dessen verschiedenen Aufenthalten in Rom berichtet, so wird es nicht schwer, den Beginn der Arbeiten an der Villa am Salone annähernd genau festzustellen. Wie oben bemerkt, datiert deren Abschluss vom Jahre 1525. Da er die Anlage in unvollendetem Zustande liefs, so kann wohl mit aller Wahrscheinlichkeit vermutet werden, dass man sie in den unmittelbar vorhergehenden Jahren begonnen haben musste. Von ihnen wäre der Zeitraum vom Juli 1522 bis Herbst 1523 auszuschliefsen, da Peruzzi während desselben in Bologna weilte.[4]) Und da die kurze

[1]) Vasari, ediz. Milanesi IV, 603: ... desiderando Baldassare di ritornare a Roma, i cardinali Salviati, Triulzi e Cesarino, i quali tutti aveva in molte cose amorevolmente servito, lo ritornarono in grazia del papa.

[2]) Vasari VII, 51: il cardinale Triulzi mandolo (d. h. Daniele Ricciarelli) poco appresso a lavorare dove avea fatto fuor di Roma a un suo casale, detto Salone, un grandissimo casamento, il quale faceva adornare di fontane, stucchi e pitture, e dove appunto allora lavoravano Gianmaria da Milano ed altri alcune stanze di stucchi e grottesche. Folgen einige nähere Angaben über die durch Daniele ausgeführten Malereien, auf die wir weiter unten zurückkommen. Zum Schluss dann die Notiz: le quali tutte opere andando spesso il detto cardinale a vedere, e menando seco or uno or altro cardinale, furono cagione che Daniello facesse con molti di loro servitù ed amicizia. —

[3]) Vasari VII, 654: non rimase cosa notabile allora a Roma ... la quale io non disegnassi; e non solo di pitture, ma anche di sculture ed architetture antiche e moderne. Unter den Meistern, deren Schöpfungen er besonders studierte, nennt Vasari wenige Zeilen später auch Baldassare Peruzzi.

[4]) Vasari IV, 597 n. 2. Im November 1523 war er schon wieder in Rom; am 19. dieses Monats hatte er den Festapparat für den Krönungsumzug Clemens' VII angegeben (a. a. O. 601 n. 1).

Frist von weniger als zwei Jahren von Anfang 1524 an bei der damals beliebten gemächlichen Art des Bauens doch kaum hingereicht hätte, das Werk so weit zu fördern, wie es vor Ende 1525 thatsächlich dastand, so werden wir notwendig annehmen müssen, dass es schon 1521 oder längstens 1522 in Angriff genommen worden war. Peruzzis ununterbrochene Anwesenheit bei dessen Ausführung vorauszusetzen, liegt ja keine Notwendigkeit vor: die Schwierigkeiten, die jene bot, waren nicht derart, dass sie, nachdem er einmal die Pläne dazu entworfen, nicht auch von einem Bauführer unter zeitweiliger Revision des Meisters hätten bewältigt werden können.

Mit dieser Fixierung des Baubeginns ist auch die Thätigkeit der anderen, von Vasari dabei beschäftigt angeführten Künstler ganz wohl in Einklang zu bringen. Daniele da Volterra hatte die Groteskenmalerei, wie er sie in der Villa Trivulzio anwandte, von Perino del Vaga erlernt, bei dem er gleich nach seiner Ankunft in Rom als Schüler eingetreten war.[1] Nun hatte Perino seine Geschicklichkeit in dieser Art Dekoration, sowie in Stuccoarbeiten, die ihm auch Vasari wiederholt nachrühmt,[2] bei der seit 1515 im Gange befindlichen Ausschmückung der vatikanischen Loggien und der Decke des grofsen Saals im Appartamento Borgia gewonnen und vor ihrer Vollendung wohl keine anderen Aufträge und keine Schüler angenommen. Dies verbot ja schon die grofse Jugend des 1500 geborenen Künstlers. Kaum vor circa 1520 wird also Daniele bei ihm in die Lehre eingetreten sein, wie es ja auch sein Alter kaum früher zuliefs, das — selbst wenn man sein nicht sicher stehendes Geburtsjahr (1509) um einige Jahre zurückrückt — dazumal höchstens drei Lustren erreicht hatte. Dieser Zeit mögen die nicht sicher datierbaren, übrigens untergegangenen Fresken der Capp. Massimi in S. Trinità dei Monti angehört haben, bei deren Ausführung sich Perino nach Vasaris Angabe (VII, 51) zuerst der Mithilfe seines neu aufgenommenen Schülers bediente. Die übrigen Arbeiten, an denen Vasari diesen bei Aufträgen, die sein Meister übernommen hatte, und deren manche er zu vollenden erhielt, teilnehmen lässt, schreiben sich alle erst aus späterer Zeit her,[3] wie denn der ebengenannte Gewährsmann ihn ausdrücklich als denjenigen bezeichnet, der nach del Vagas Tode in diesem Zweige der Dekorationskunst seine Stelle eingenommen habe.[4]

Als den Künstler, in dessen Hände vorzugsweise neben einigen Gehilfen die Herstellung der Stuccoarbeiten und Grotesken gelegt war, nennt Vasari in seiner oben wiedergegebenen Mitteilung (S. 192 Anm. 2) aufserdem noch Gianmaria da Milano. Einen Meister dieses Namens und Ursprungs kennt die Kunstgeschichte nicht.[5] Sollten wir

---

[1]) Vasari V, 51 lässt ihn die Malereien in Villa Salone zwar vor seiner Bekanntschaft mit Perino ausführen; allein sie verraten eine so geübte Hand, dass man nicht umhin kann, sie *nach* dieser anzusetzen und Vasaris umgekehrte Chronologie als eine der vielen Irrungen anzusehen, die seine Vite gerade in dieser Richtung auszeichnen.

[2]) Vasari V, 593: imparò i modi del lavorare di stucco ... e fu, fra tutti coloro che ci lavoravano, tenuto il primo e di disegno e colorito (S. 594) ... le quali cose fanno stupire ognuno e per le pitture e per molti stucchi che egli vi lavorò di sua mano (S. 595).

[3]) Die Fresken der Capp. del Crocifisso in S. Marcello, von Perino um 1525 begonnen, wurden von Daniele erst nach dem Sacco vollendet (Vasari V, 610, 631 und VII, 52), die Stuccodekorationen der Sala regia, von del Vaga nach 1535 begonnen, erst nach seinem Tode fortgeführt (V, 624 und VII, 57).

[4]) Vasari V, 631: Rimase nel luogo di Perino Daniello Volterrano, che molto lavorò seco.

[5]) Unter der Unzahl lombardischer Künstler, die uns die Forschungen Bertolottis als in Rom arbeitend vorführen, würden der Zeit nach nur zwei mit dem Vornamen Gianmaria hier in Betracht kommen: der Maler G. M. de Zopelli aus Cremona, der 1564 im Hemicycle

hier nicht einem der bei dem Aretiner Biographen, namentlich wo es sich um die Angabe der engeren Heimat des Künstlers handelt, nicht eben ungewöhnlichen Versehen gegenüberstehen, und wäre unter dem von ihm als Mailänder qualifizierten Meister nicht vielmehr der Architekt und Maler Gianmaria Falconetto von Verona (1457—1534) zu agnoszieren?

Manches kommt zusammen, um diese Vermutung zu stützen und zu rechtfertigen. Dass Falconetto in Stuccoarbeiten hervorragte, hebt Vasari ausdrücklich hervor.[1]) Eine vollkommen beglaubigte Arbeit dieser Art ist uns in der Dekoration der auch von ihm erbauten Gartenhäuser Luigi Cornaros in Padua erhalten.[2]) Ihre Vortrefflichkeit verschaffte dem Meister sodann den Auftrag, die Decke und Vorderwand der Prunkkapelle des hl. Antonius im Santo zu Padua in ähnlicher Weise zu verzieren — eine Arbeit, die er nur wegen seines bald darauf eingetretenen Todes nicht ausführen konnte. Dass er in seiner Jugend lange Jahre in Rom mit dem Studium der antiken Monumente zugebracht, auch später die ewige Stadt wiederholt besucht habe, berichtet Vasari (V, 319 und 323). Unter diesen Reisen erwähnt er eine, die Falconetto in Gemeinschaft mit seinem Gönner Cornaro unternommen, um ihm als Cicerone durch die Ruinenwelt Roms zu dienen; als Folge des in Cornaro bei dieser Gelegenheit geweckten Enthusiasmus für die Antike sei dann sofort nach seiner Heimkehr der Bau der beiden Gartenhäuser in Padua in Angriff genommen worden.[3]) Nun datiert die Bekanntschaft des Künstlers mit Cornaro aus dem Jahre 1521, und die ebenerwähnten Bauten für ihn wurden inschriftlich 1524 unternommen.[4]) In den von diesen beiden Daten begrenzten Zeitraum fällt also jene gemeinsame Romfahrt, in den gleichen Jahren stand aber auch — wie oben gezeigt wurde — die Villa am Salone im Bau. Die Bekanntschaft mit dem Kardinal Trivulzi mochte dessen Kollege Marco Cornaro, der lebensfrohe Neffe der Königin von Cypern, vermittelt haben, der erst 1523 beim Ausbruch der Seuche, die Rom heimsuchte, in seine Vaterstadt flüchtete, wo er bald darauf starb. In seinem gastfreien Hause, dem heutigen Palazzo de' Penitenzieri an Piazza Scossacavalli, werden gewiss auch sein Familienverwandter Luigi Cornaro und dessen künstlerischer Berater während ihres römischen Aufenthaltes öfters verkehrt haben.

Den Gründen, die sich aus dem dargelegten Zusammentreffen so vieler Umstände für die Identifikation des Vasarischen Gianmaria da Milano mit der Person

---

des Belvedere und 1565 eins der Wandgemälde in der Sala regia malt (Bertolotti, Artisti lombardi a Roma, Milano 1881 I, 118) und der Glockengiefser G. M. Folchino aus Crema, der am 28. April 1543 sein Testament macht (a. a. O. II, 300). Aber es ist klar, dass keiner von beiden etwas mit unserem Gianmaria zu thun hat.

[1]) Vasari V, 324: Fece Gianmaria lavorare di stucchi alcune cose in Venezia, ed insegnò a metterli in opera ... e fece di stucco lavorare la volta della cappella del Santo in Padoa ... e ne fece lavorare in casa Cornara, che sono assai belli. Insegnò a lavorare a due suoi figlioli ... e a Bart. Ridolfi il quale lavorò in compagnia loro molte cose di stucco (a. a. O. S. 326). Vielleicht waren die letzteren die von Vasari erwähnten Gehilfen Falconettos bei den Arbeiten in der Villa am Salone.

[2]) S. die Studie des Verfassers in der Zeitschrift für bildende Kunst, Jahrg. 1888 S. 82 ff. und 104 ff. unter dem Titel: Die Gartenhäuser des Palazzo Giustiniani zu Padua.

[3]) Vasari V, 322: il quale [Cornaro] desideroso di vedere l' anticaglie di Roma ... menandolo seco, se n' andò a Roma ... Dopo tornati a Padoa, si mise mano a fare col disegno e modello di Falconetto la bellissima ed ornatissima loggia che è in casa Cornara, vicino al Santo.

[4]) Zeitschrift für bildende Kunst, Jahrg. 1888 S. 85.

Falconettos ergeben, steht nur das hohe Alter des Meisters — er war dazumal in der Mitte der Sechzig — sowie das Bedenken entgegen, ob er wohl während eines jedenfalls nicht allzulangen Aufenthaltes in der ewigen Stadt, wobei er mehr oder weniger an die Seite seines Gönners gebannt war,[1]) Zeit zu eigener Bethätigung in der Kunst gefunden haben könne. Der letztere Zweifel nun löst sich im Hinblick darauf, dass — wie wir weiter sehen werden — die fraglichen Arbeiten keinen übermäfsigen Umfang hatten. Auch mochte der Meister sich nur die Überwachung der Ausführung der von ihm gelieferten Entwürfe durch andere, in ähnlichen Arbeiten erfahrene Kräfte vorbehalten haben, an denen es nach Herstellung der Loggien in Rom am allerwenigsten gefehlt haben wird. Und auch sein hohes Alter kann kaum als ernstliches Hindernis gelten, in jener Zeit aufserordentlicher künstlerischer Energie, wo Michelangelo noch mit 70 Jahren die Cappella Paolina ausmalt, Tizian noch mit 90 den Pinsel führt.

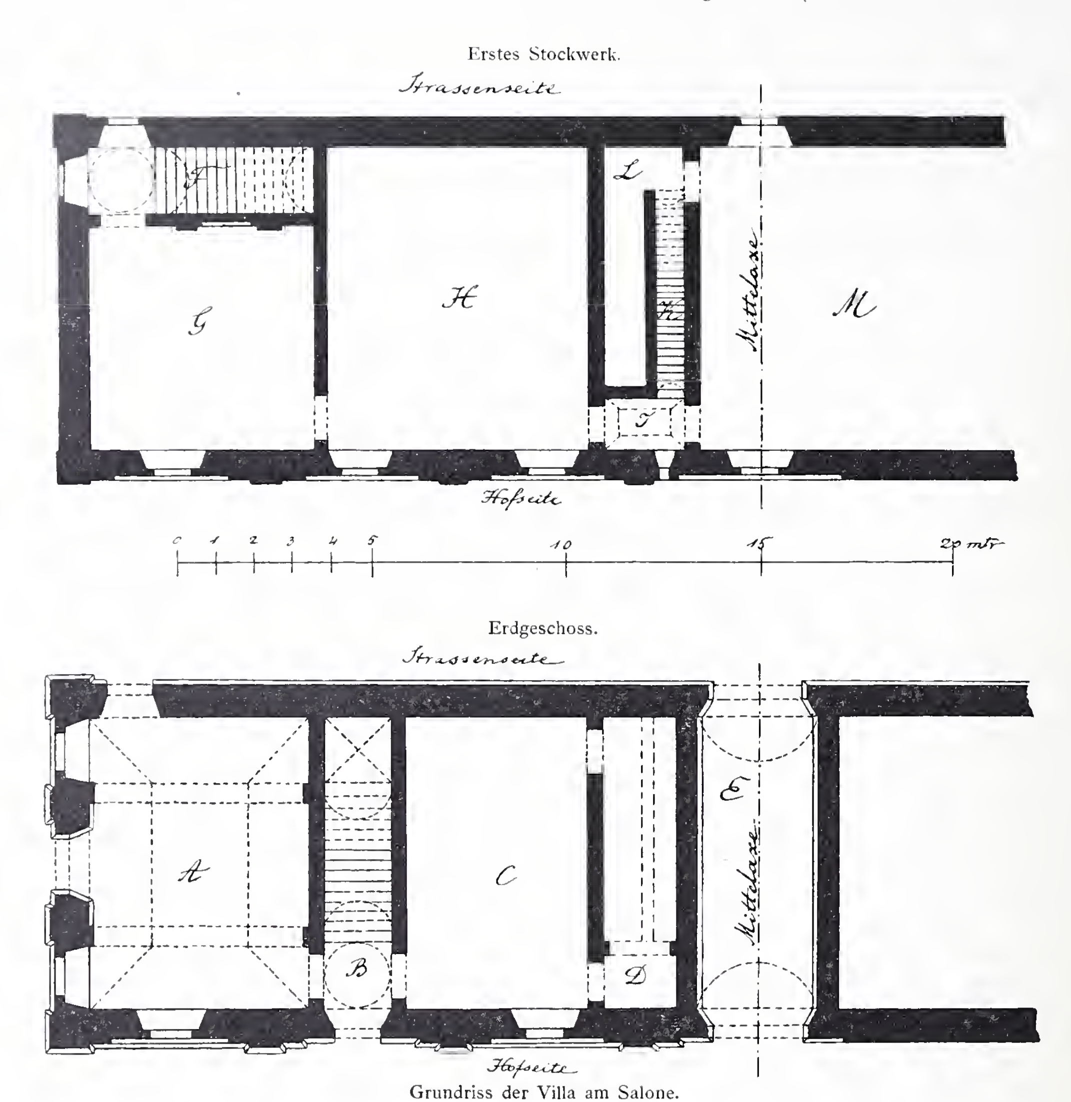
Dazu kommt dann aber als schwerwiegendstes Argument, dass — wie wir noch näher ausführen werden — der Stil der fraglichen Arbeiten jenem der gleichartigen Paduaner Schöpfungen Falconettos so nahe steht, dass ein Zweifel daran, beide gehörten ein und demselben Künstler, nicht wohl aufzukommen vermag.

Dem Besucher, der sich von der Strafsenseite her der Villa nähert, stellt sich ihr Hauptgebäude als ein stockhoher Bau von rechteckigem Grundrisse ohne Flügelvorsprünge oder Risalite dar, bei dem die Längenausdehnung im Verhältnis zur Tiefe — annähernd 36 auf 9 m — auffallend überwiegt.[2]) Nichts von architektonischer Gliederung ist an der ganzen Wandfläche sichtbar, die, in Backsteinrohbau hergestellt, aufser einem Fenster über dem Thorbogen der Einfahrt, einem zweiten kleineren an der rechten Ecke, das zur Beleuchtung der Treppe dient, und einer wahrscheinlich später eingebrochenen Thür darunter, die den Eingang zu dem ebenerdigen Eckgemach (*A* in nebenstehendem Grundriss) vermittelt, nicht einmal von Licht- oder Zugangsöffnungen durchbrochen erscheint. Ebenso fehlt jedes Gurtgesims zwischen dem ebenerdigen und ersten Geschoss, wie auch das Hauptgesims als Abschluss des letzteren. Schon hier erhalten wir den Eindruck, dass der Bau vor seiner Vollendung stecken blieb. Das drei Meter breite Vestibül *E*, das unser Gebäude in der Mittelachse in seiner ganzen Tiefe durchschneidet, führt in einen quadratischen Hof, dessen Seiten der Länge des Hauptgebäudes (36 m) entsprechen. Die ihn umgebende Umfassungsmauer ist in der Mitte der dem Hauptbau gegenüber liegenden Front von einem kleineren (etwa 15 m langen) Ökonomiegebäude unterbrochen, das sich in der Fortsetzung der Achse des Hauptgebäudes mit einem grofsen turmüberragten Thorbogen, über dem in Stein gemeifselt das Wappen des Kardinals prangt, gegen das freie Feld öffnet. Ähnlich finden sich auch in der Mitte der beiden seitlichen Umfassungsmauern des Hofquadrats Thore, die ins Freie führen. Wie sowohl das Wappen am Ökonomiegebäude als auch die architektonischen Formen der übrigens ganz einfach gehaltenen beiden Seitenthore bezeugen, gehört die Anlage des Hofes der gleichen Zeit an wie das Hauptgebäude. Sie war also bei der Ausführung an Stelle der geplanten elliptischen Garten-

[1]) Vasari sagt darüber ausdrücklich: dove [messer Luigi Cornaro], avendo costui (sc. il Falconetto) sempre in sua compagnia, volle vedere minutamente ogni cosa.

[2]) Was die Hauptmafse betrifft, entspricht der ausgeführte Bau in seiner Länge genau, in der Tiefe annähernd den schon in der vorläufigen Skizze Peruzzis dafür gewählten Dimensionen, wenn man bei dieser den Pfeilergang, der das eigentliche Gebäude an drei Seiten umzieht, mit dazu rechnet. Die 16 auf 5 canne der Skizze geben umgerechnet 36 auf 11 m.

anlage in der Peruzzischen Skizze getreten und ursprünglich wohl dazu bestimmt, nicht wie jetzt als Ökonomiehof zu dienen, sondern Bosketts, Beete, Fontänen und dergl. aufzunehmen, wie schon daraus hervorgeht, dass die gegen sie gerichtete Front des Gebäudes als dessen Hauptfaçade ausgebildet wurde. Dies freilich nur in ihrer linken Hälfte; an der rechten fehlen Fenster, Thüren und Gurtgesimse (weshalb wir sie auch



Grundriss der Villa am Salone.

in unseren Grundrissen nicht mit dargestellt haben), so dass auch hieraus wieder zu ersehen ist, wie der Bau mitten in seiner Entstehung unterbrochen und auch später nicht zur Vollendung gebracht ward. —

Schwach vorspringende Lisenen, durch beide Geschosse aufsteigend, teilen die ganze Façade in sieben rechteckige Felder, innerhalb deren, in die Wandfläche eingelassen, sich ebensoviel nach oben im Halbkreis geschlossene kleinere Felder vertiefen. In der Fläche der letzteren sind die Thür- und Fensteröffnungen angeordnet,

und zwar so, dass die Fenster des Obergeschosses in die Lünetten der Bogen zu sitzen kommen. Ein Gurtband teilt die beiden Geschosse, ein einfaches Gesims schliefst das obere ab. Nur die beiden Gesimse, sowie die Thür- und Fenstergewände sind in Stein (Travertin) ausgeführt, die Wandflächen samt den Lisenen dagegen in Backsteinrohbau hergestellt. Die Fenster des Hauptgeschosses schliefsen in Flachbogen, haben an den oberen Ecken sogenannte Ohren und besondere Fensterbänke; die Fenster und die einzige Thür des ebenerdigen Geschosses sind geradlinig verdacht. Die Umrahmungen entsprechen in ihrer einfachen, feinen, jedes Ornament verschmähenden Profilierung durchaus der Art Peruzzis. Auch in der edlen Anspruchslosigkeit der Gesamtdisposition der Façade, in dem feinen Gefühl, womit die wenigen Gliederungen gegen die Wandflächen, sowie die Verhältnisse zwischen diesen und den Öffnungen abgewogen erscheinen, verrät sich der geniale Meister der Form, der mit den geringsten Mitteln stets die gröfsten Wirkungen zu erreichen wusste.

Auch unsere Façade verschmäht jeden ornamentalen Schmuck, wenn man nicht eine längliche Marmortafel, die unmittelbar auf das mittlere Fenster über dem Bogen der Thoreinfahrt im ersten Geschosse aufgesetzt ist, dafür gelten lassen will. Sie trägt, rechts und links von zwei Wappen — dem einfachen Schild der Trivulzi mit drei senkrechten Balken unter dem Kardinalshut, und dem grofsen Familienwappen mit der geflügelten Sirene, Harpyie oder Meernixe als Helmzier, der rätselhaften Devise: »Ne te smay« auf dem Spruchband, und den zwei aus Füllhörnern herauswachsenden Riesen als Wappenhaltern — flankiert, die folgende Inschrift:

AUG. TRIVULTIUS
CARDINALIS
VILLAM HANC AD AQUAM
ADRIAM
SECESSUM SIBI
ANIMI CAUSA PARAVIT
MDXXV.[1])

Die Tafel muss ursprünglich für eine andere Stelle, wahrscheinlich für eine Attika über dem Hauptgesims, bestimmt gewesen sein; an ihrem jetzigen Ort, wo sie sogar den Sturzbalken des Fensters verdrängt hat, nimmt sie sich ganz sonderbar und unvermittelt aus. Auch dies deutet aber nur wieder darauf, dass man in der letzten Phase des Baues trachtete, ihn, selbst um den Preis des Aufgebens wesentlicher Partien des ursprünglichen Entwurfes, möglichst schnell unter Dach zu bringen.

Eine Treppe (*B*, *F* in vorstehendem Grundriss), unmittelbar von der Eingangsthür in zwei Läufen, die im rechten Winkel gegeneinander liegen, aufsteigend, vermittelt den

[1]) Nibby, Analisi dei dintorni di Roma III, 56 macht hierzu die Bemerkung: In questa lapide è notabile l' errore di chiamare Appia l' Acqua Vergine. Sie beruht auf falscher Lesung der Inschrift; diese hat deutlich: ad Aquam Adriam. Zu der trotzdem für die alte Aqua Virgo ganz ungewohnten Benennung kann den Kardinal nur die Erinnerung daran bewogen haben, dass Papst Hadrian I (772—795) es war, dem die früheste Wiederherstellung der alten Wasserleitung zu danken ist, die trotz späterer Arbeiten an ihr unter Nikolaus V (1453), Paul II (1466), Sixtus IV (1472) und Julius II bis auf die Zeiten des Erbauers unserer Villa auch die bedeutendste geblieben war. Als Kardinaldiakon von S. Adriano mag es ihm auch ganz gelegen erschienen sein, wenn er so seinen Titel durch den Namen des grofsen Papstes mit seiner eigenen Schöpfung in Beziehung bringen konnte. (Siehe Reumont, Geschichte der Stadt Rom II, 177 und vergl. dazu Vasari II, 539, Müntz, Les Arts à la cour des papes I, 156, II, 96 und III, 174, sowie Albertini, De Mirabilibus novae Urbis Romae, edit. Schmarsow, S. 51.)

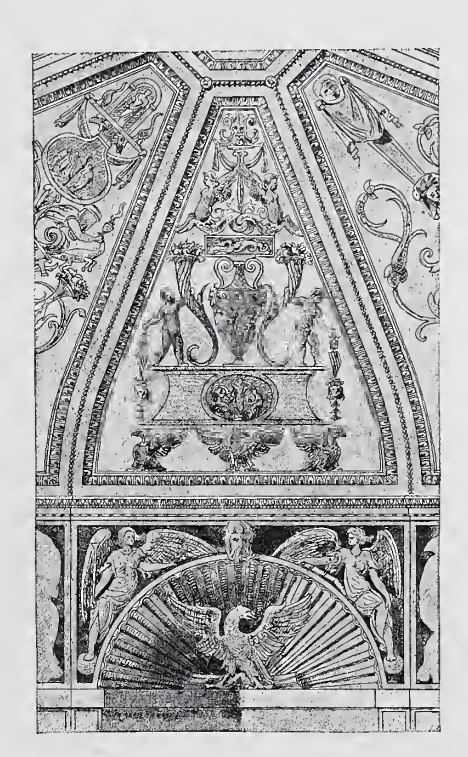
Zugang zum oberen Stockwerk. Ihre drei Podeste sind mit zierlichen Flachkuppeln und einem Kreuzgewölbchen, die beiden Treppenläufe mit Tonnen überdeckt. Gewölbe und ihre Gurtgesimse sind in Backsteinrohbau angelegt, offenbar zu späterer Verzierung in Stucco berechnet, wovon jedoch nie etwas zur Ausführung kam. Vom oberen Podest führt eine Thür mit Travertingewände (alle Thüren des oberen Geschosses haben ähnliche, noch wohlerhaltene Umrahmungen) in ein quadratisches Gemach *G*, das wohl als Anticamera diente. Seine Decke wird durch Flachkassetten mit einfachen Rosetten an den Balkenkreuzungen gebildet. Ein Gesimsgurt mit Zahnschnitt in Stucco umzieht unter ihr die Wände. Als einziger Schmuck des Gemaches ist an dessen Eigangswand eine tabernakelartige Umrahmung in Stucco sichtbar: zwei kannelierte toscanische Pilaster auf hohen Postamenten mit Triglyphenfries und Gesimse darüber umschliefsen einen profilierten Rahmen. Das Feld innerhalb desselben war sicherlich für ein Gemälde, das Ganze vielleicht für einen Wandaltar bestimmt. Oder sollte davor, dem Zweck des Gemachs als Warteraum entsprechend, ein Pancone angeordnet gewesen sein? Die Formen und Profilierungen entsprechen nicht dem feinen Gefühle Peruzzis; auch die Verhältnisse des Ganzen erscheinen zu sehr ins Breite gezogen, so dass wir darin die Hand der beim Bau beschäftigten Stuckateure zu erkennen haben werden.

Aus der Anticamera tritt man in einen grofsen durch die ganze Breite des Baues gehenden nahezu quadratischen Saal *H* (jetzt durch eine Zwischenwand in zwei Hälften geteilt). Er scheint das Prunkgemach gewesen zu sein. Seine Decke ist nicht mehr vorhanden, man sieht jetzt in den offenen Dachstuhl hinein. Erhalten ist aber ein breiter Fries in flachem Stuccorelief, der offenbar unmittelbar unter der Decke angeordnet, um die Wände herumläuft. Er ist in quadratische und länglich rechteckige Felder geteilt; jene sind mit den Imprese des Kardinals (die wir weiter unten noch näher betrachten werden), diese mit Festongewinden zwischen Kandelabern und mit sonstigem Arabeskenornament gefüllt. In den vier Ecken und der Mitte jeder Seite sind Schilder mit dem Trivulziowappen angebracht, an denen sich noch Spuren von Vergoldung bemerken lassen. Leider entzieht sich dieser Schmuck in seinem gegenwärtigen völlig verwahrlosten Zustande gänzlich einer näheren Würdigung. Gerade in diesem Raume haust — wer weifs seit wie vielen Generationen — der Colone des Pächters, der die Tenuta al Salone, die bald nach dem Tode des Kardinals in den Besitz des Kapitels von S. Maria Maggiore überging, bewirtschaftet, und ein mächtiger offener Herd, Tag bei Tag in Thätigkeit gesetzt, hat dafür gesorgt, dass Rauch und Russ die Wände geschwärzt, die Formen mit einer dicken Kruste überzogen und fast unkenntlich gemacht haben. Jene haben übrigens nie einen besonderen Schmuck getragen, denn unter dem Simsgurt, der den Fries nach unten abschliefst, sind noch die eisernen Haken zum Aufhängen der Teppiche vorhanden, womit sie verkleidet wurden.

Ein ganz enger, wenig über zwei Meter im Geviert messender Durchgang *J* vermittelt die Verbindung zwischen dem grofsen Saal *H* und den die rechte Hälfte des Gebäudes einnehmenden Räumen *M*. Diese scheinen, wie wir schon oben aus dem äufseren Ansehen ebenderselben Hälfte geschlossen haben, nie vollendet und in wohnlichen Zustand gesetzt gewesen zu sein; zum mindesten ist jetzt keine Spur einer ehemaligen Ausschmückung daran zu bemerken. Da sie die ursprüngliche Einteilung nicht mehr bewahren, haben wir es für überflüssig erachtet, diese Hälfte des Baues in unseren Grundrissskizzen mit darzustellen. Gegenwärtig werden sie, ebenso wie die ihnen entsprechenden Gelasse des ebenerdigen Geschosses, als Getreidespeicher

und Heumagazine verwendet, und sind, nachdem die Thür, die aus dem Durchgang *J* in sie führte, zugemauert wurde, nur mittels einer Nottreppe, die vom Hof aus zu einer nachträglich eingebrochenen Thüröffnung emporführt, zugänglich.

Der Durchgang *J* ist von einem Klostergewölbe mit Spiegel überdeckt, das über einem Gurte mit stuckiertem Wellenmäander aufsteigend eine reiche malerische und plastische Dekoration zeigt. In der Mitte der vier Kappen des Gewölbes sind, von reich umrahmten quadratischen Feldern umschlossen, in vertieften Rundmedaillons die antik drapierten Gestalten der Kardinaltugenden in fein modelliertem Stuccorelief gebildet. Was von den Kappenfeldern dann rechts und links noch übrig bleibt, war einst mit Groteskenmalerei gefüllt, wovon man aber jetzt unter der Schicht von Russ und Schmutz, die über ihnen lagert, kaum noch Spuren wahrzunehmen vermag. Bei diesem Zustande und dem dürftigen Lichte, das der kleine Raum nur durch eine schmale Fensterspalte empfängt, ist auch nicht zu unterscheiden, ob das Spiegelfeld der Wölbung eine plastische oder gemalte Darstellung enthielt. An den Rippen der vier Ecken ziehen sich aus Sphinxen oder Harpyien herauswachsende Kandelaber, in Stucco überaus fein modelliert, empor, die zum Schönsten der ganzen Dekoration der Villa gehören. Hier ist wohl die eigene Hand Gianmaria Falconettos zu erkennen, so harmonisch stellt sich uns das Ganze der Komposition, so graziös und sicher das Einzelne in Formengebung und Ausführung selbst noch in seinem Ruin vor Augen.



Gianmaria Falconetto.
Deckendekoration.
In der Villa am Salone.

Sonderbar, ja unerklärlich bleibt nur, wie gerade für diesen, der Ausdehnung und dem Zwecke nach doch ganz untergeordneten Raum eine so prächtige Ausschmückung beliebt wurde, gegen die jene der Hauptgemächer bedeutend zurückgestanden haben muss. Sogar die steile und nicht einmal ganz einen Meter breite Treppe *K*, die aus ihm unter den Dachboden hinaufführt, hat ihren graziösen malerischen Schmuck erhalten: ihre flache Decke ist mit Rankenornament in pompejanischem Stile, die Wände mit feingeglättetem Stuck in braunroter Farbe überzogen (ähnlich wie auch die spärlichen Wandflächen des Durchgangs selbst). Wir vermuten, dass die Treppe den Zugang zu einer über dem mittleren Teile des Gebäudes in Aussicht genommenen Plattform hätte vermitteln sollen. Sie kam ebensowenig zur Ausführung als die Attika, deren beabsichtigte Existenz sich uns oben aus der Inschriftstafel als wahrscheinlich ergab, würde aber als Belvedere für die in der Niederung etwas versteckt situierte Anlage ihre gute Berechtigung gehabt haben.

Das Prunkgemach der ganzen Villa scheint indes der grofse Eckraum *A* im ebenerdigen Geschosse gewesen zu sein. Unmittelbar von dem Hauseingang aus zugänglich — die jetzige Thür gegen die Strafsenseite ist später eingebrochen —

öffnete er sich ehedem an der Schmalseite des Gebäudes in dessen ganzer Tiefe mit einer grofsen mittleren Rundbogenarkade und zwei seitlichen, rechteckigen Fenstern gegen das Freie. Diese Anordnung kennzeichnet sich noch deutlich am Äufsern der jetzt zugemauerten Schmalseite. Im Innern ist der Saal durch toscanische Pilaster — in den Ecken und an den längeren Seiten je zwei, an den kürzeren je einer — gegliedert; sie tragen einen Fries ohne Gebälk, über dem sich die Kappenfelder eines Klostergewölbes mit grofsem Mittelspiegel erheben. Pilaster, Fries und die plastische Dekoration der Wölbung sind in Stucco hergestellt, jetzt aber leider völlig mit glänzendem Russ überzogen, den ein mächtiger Herdkamin, von den bäuerlichen Inwohnern in die Leibung der ehemaligen Mittelarkade hineingebaut, nur zu reichlich spendet.

In den vier Ecken sind vor die Gewölbrippen Atlanten gesetzt, die den mittleren Spiegel zu tragen scheinen. Die Mitte jeder Kappe nimmt ein grofses Feld, einst mit einem Gemälde geschmückt, ein, das reich mit Stucco-Ornament von festonhaltenden Putten, Kandelabern, Arabesken umrahmt ist. In den Eckzwickeln sind nochmals kleinere elliptische Felder mit Malereien angebracht (nur die Kappen der beiden schmäleren Seiten sind so dekoriert; in jene der zwei längeren schneidet der Bogen der Mittelarkade, bezw. derjenige einer an der gegenüber liegenden Rückwand der Symmetrie zuliebe angeordneten Blindarkade als Stichkappe ein, wodurch das grofse Mittelfeld in den beiden entsprechenden Kappen des Klostergewölbes verloren geht). Der grofse Mittelspiegel endlich ist auch von einem doppelten Fries von Rosetten und Arabeskenranken in Stucco umrahmt und trug jedenfalls eine malerische Darstellung, die aber jetzt ganz unkenntlich ist. Diese Stelle werden wir wohl der »Geschichte Phaetons« anzuweisen haben, die Vasari als die gelungenste der Kompositionen Danieles da Volterra in der Villa Trivulzio hervorhebt, während der Flussgott, den er gleichfalls rühmt, die Personifikation des Anio oder Salone in einem der grofsen Felder der Gewölbekappen gewesen sein dürfte, der in dem gegenüberliegenden ohne Zweifel das Abbild seines Genossen entsprach.[1])

In der ganzen Ausschmückung dieses Raumes, der uns jetzt noch einigermafsen einen Begriff seiner einstigen Pracht gestattet, ist eines der glänzendsten Beispiele des Dekorationsstiles des Cinquecento, wie er sich zu voller Freiheit entwickelt hatte, zu bewundern, ebenso ausgezeichnet durch Einheitlichkeit der Conception, wie durch glänzende Phantasie der Durchbildung und künstlerische Feinheit der technischen Ausgestaltung. Auch hierfür können wir also, wenigstens was den Entwurf anlangt, die Autorschaft Falconettos ohne Zögern um so eher annehmen, als uns daraus vielfache Analogien mit dem Stil und der Behandlung der Dekoration im achteckigen Hauptgemach des Casino Cornaro zu Padua entgegenblicken. Ja, die Vortrefflichkeit der Ausführung möchte veranlassen, ihm auch ihre unmittelbare Überwachung zuzuschreiben.

Die übrigen Räume des Erdgeschosses bieten nichts, weder an Architektur, noch an Ornamentation dar, — nur noch einer Stelle müssen wir gedenken, an der wir dem jetzt blofs noch einzigen Specimen der Thätigkeit Danieles da Volterra bei der Ausschmückung der Villa in noch wohlerhaltenem Zustande begegnen. Es ist die Decke des Vestibüls *E*, die er durchaus in Relief und Malerei verziert hat. Über den von

---

[1]) Vasari VII, 51: Ma sopra tutto riuscì molto bella una storia di Fetonte, fatta a fresco, di figure grandi quanto il naturale; ed un fiume grandissimo che vi fece, il quale è una molto buona figura.

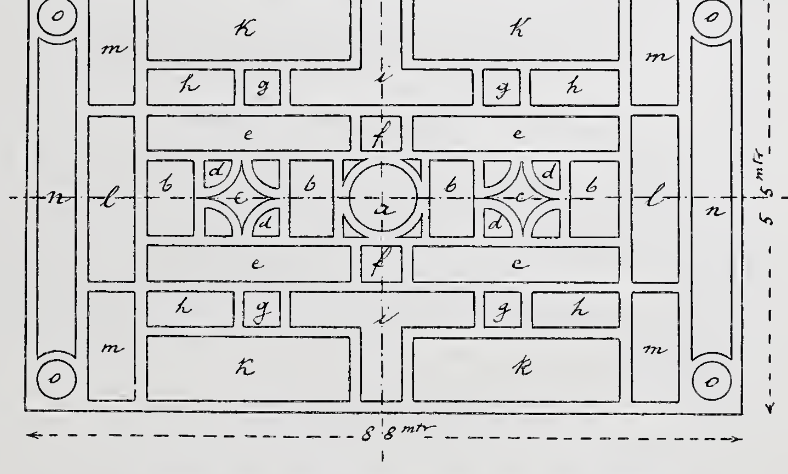
je drei zierlich profilierten Stuccorahmen gegliederten Seitenwänden wölbt sich, von ihnen durch ein feines Simsband abgegrenzt, im Halbkreis die Tonne des Gewölbes empor. Von dem Reichtum ihrer Dekorierung möge die nebenstehende schematische Skizze ihrer Einteilung und die folgende Erklärung derselben einen Begriff geben. Es erhellt daraus, dass das Werk durchaus der Art entspricht, die Vasari (VII, 51) für die in Rede stehende Arbeit des Künstlers mit den Worten charakterisiert: dipinse diverse cose in molte stanze e loggie, e particolarmente vi fece *molte grottesche, piene di varie feminette.*

a) Wappen des Kardinals, in Malerei mit Stucco-Umrahmung.

b) Festonhaltende antikisierende weibliche Figuren in Stucco.

c) Imprese der Trivulzio, gemalt. Wir sehen in dem einen Felde den Ährenstrauſs mit dem Wahlspruch: »Virtutis messis«, das Erinnerungszeichen an die Freigebigkeit eines Mitgliedes der Familie, das zur Zeit einer Hungersnot Getreide an das Volk verteilen lieſs; — in dem anderen den Garnhaspel (arcolaio), dem die Devise: »Nec inexorabile Clotho volvi opus« entsprach, zum Zeugnis dessen, dass, wer sich jener Impresa bedient, die Hand nicht an ein vergängliches Werk zu legen gesonnen sei.[1])

d) Hippocampen, Tritonen und andere Meerungeheuer, — Einzelfiguren, in Malerei ausgeführt.



Schema der Deckendekoration im Vestibül der Villa al Salone.

e) Stuccofelder mit gröſseren Darstellungen von Flussgöttern, die wohl den Anio, Salone und zwei andere innerhalb der Grenzen des Landgutes befindliche Bachläufe symbolisieren sollen.

f) Die beiden anderen Hauptimprese der Trivulzio, gemalt: das Kreuz im Strahlenkranze (la croce radiante, ruota del sole), von Papst Alexander V im Jahre 1410 der Familie verliehen; und die drei Gesichter, sonst ein beliebtes Symbol der Trinität, hier aber im Sinne einer »redenden« Impresa angewandt (tre volti, Trivulzio) und wohl das älteste Sinnbild der Familie.

g) Die unter *c* und *f* beschriebenen vier Sinnbilder der Trivulzi, in Stucco gebildet.

h) Vier Felder mit gemalten pompejanischen Grotesken auf dunkelrotem Grund.

i) Gemalte Felder, in deren Mitte Schilder mit landschaftlichen Darstellungen, in deren Armen seitlich je zwei ruhend gelagerte Flussnymphen, unten je eine Göttin (Minerva und Venus) dargestellt sind.

---

[1]) Zur Deutung der Imprese und Sinnsprüche der Trivulzi vergl. F. ed E. Gnecchi, Le Monete dei Trivulzio, Milano, Dumolard 1887 S. XXX f.

k) Vier gröfsere Felder mit figurenreichen Scenen al fresco aus dem römischen Cirkusleben, — einer Naumachie, einem Gladiatoren-, einem Tierkampf und einem Wettfahren im Circus maximus.

l) Zwei Felder in Stucco, im Wasser schwimmende Fische darstellend (es sind darunter wohl die Bewohner des Anio und Salone gemeint).

m) Grotesken, zwischen denen wieder die vier Hauptimprese, wie unter *g* (nur hier gemalt, nicht stuckiert) vorkommen.

n) Die Leibungen der beiden Thorbogen, in pompejanischem Arabeskenstil mit den dazwischen angebrachten vier Familiensinnbildern ausgemalt.

o) Vier Rundmedaillons mit fein gemalten Scenen aus dem Landleben des Kardinals: Reise zu Pferde auf die Villa hinaus mit drei Begleitern; Ruhe unter einem schirmartig zugestutzten Baum in Gesellschaft von drei Familiaren; Wasserfahrt im Nachen mit mehreren Begleitern; die vierte Scene ist, weil stark beschädigt, nicht mehr zu enträtseln.

Sogar die schmalen Streifen zwischen den einzelnen Feldern der Wölbung sind mit gemaltem Ornament ausgefüllt, in dem auch stets die vier Familiensinnbilder, von Bandringen umschlossen, abwechselnd mit rein pflanzlichen Dekorationsmotiven wiederkehren. Die Vorliebe, die die Renaissance für die zumeist recht bizarre Rätselsprache der Imprese und Motti hegte, ist ja bekannt, und wir haben kaum nötig — wie es in einem ähnlichen Fall, in dem es sich auch um eine künstlerische Schöpfung unseres Kardinals handelt, geschah [1]) — als Grund ihrer überhäufigen Anwendung den Umstand heranzuziehen, dass Luca Contile, mit Paolo Giovio einer der ersten, der die krause Wissenschaft über den Gegenstand in ein System zu bringen versuchte, jahrelang als Familiare im Hause Trivulzios lebte. In unserem Fall ist selbst die Möglichkeit des vorgebrachten Grundes ausgeschlossen, da Contile, geboren 1507, erst nach vollendeten Studien und nach siebenjährigem Aufenthalte in Bologna in die Dienste des Kardinals trat, zu einer Zeit also, da die Villa am Salone lange fertig stand.[2])

Die Kenntnis aber der eben erwähnten zweiten Schöpfung, deren Entstehung auf den Kunstsinn Agostino Trivulzios zurückzuführen ist, verdanken wir dem um die Kunstgeschichte seiner Heimatprovinz so vielfach verdienten Verfasser der unten Anm. 1 angeführten Schrift. Es ist dies der malerische Schmuck eines Raumes, in dem heute einzig noch übrigen, als Wohnung des Ortspfarrers dienenden Flügel der ehemaligen Benediktinerabtei SS. Pietro e Paolo zu Lodi Vecchio, dem unbedeutenden Flecken, welcher auf der Stelle der von den Mailändern 1158 zerstörten Stadt entstanden war. Wir haben oben gesehen, dass eine der frühesten Agostino übertragenen kirchlichen Würden die Kommende der Lodisaner Abtei war. Indes gehört die Ausschmückung ihrer Gemächer — denn sicher wird der später untergegangene Teil des Klosters deren noch mehr ähnlich dekorierte umfasst haben [3]) — nach der Ansicht

---

[1]) Vergl. D. Sant' Ambrogio, Lodi Vecchio. San Bassiano. Illustrazione artistica con 40 tavole in eliotipia. Milano, Calzolari e Ferrario 1895 S. 45.

[2]) Er verliefs den Kardinal im Jahre 1542, weil dieser, wie er sich in seinen Briefen wiederholt beklagt, ihm den verdienten Lohn vorenthalten hatte. Tiraboschi, Storia della letteratura italiana, ediz. Firenze 1805 vol. VII S. 904.

[3]) Es sind denn auch in den übrigen Gemächern der Pfarrerswohnung und in einem gröfseren Saale, der heute »ad uso di teatro dell' oratorio locale« (d. h. zu den meist kirchlich-religiösen Aufführungen des Oratorienvereines, wie solche in Norditalien heimisch sind)

Sant' Ambrogios erst der Zeit nach dem Sacco di Roma, wo sich der Kardinal viel in seiner Vaterstadt aufhielt, also einer späteren Epoche an, als die Villa am Salone.[1]) Nach der Beschreibung des Verfassers (a. a. O. S. 43 ff.) machen sich auch an den Gewölbkappen des in Rede stehenden Raumes die Wappen und Sinnbilder der Trivulzio in ähnlich ausgiebiger Weise geltend, wie im Vestibül des Landhauses in der römischen Campagna. In vier grofsen Lünetten aber sind Kriegsscenen dargestellt, wahrscheinlich den wiederholten Angriffen entnommen, die Lodi im Jahre 1522 bei der Belagerung durch die kaiserlichen Truppen unter den Befehlen Renzo di Ceris und Prospero Colonnas zu erdulden hatte. Auch hier handelt es sich blofs um Arbeiten dekorativer Bedeutung. Sie haben durchaus nichts vom Charakter der lombardischen Kunst der ersten Decennien des Cinquecento an sich. Da im Gegenteil der breite Fries, der die Wände des Saales umzieht (Arabesken in Weifs auf blauem Grunde, in denen die »Tre volti« in Verbindung mit geflügelten Ungetümen eine Rolle spielen, unterbrochen von Medaillons, die das Wappen des Kardinals auf weifsem Grunde tragen), Vorbildern aus der römischen Schule folgt, schliefst Sant' Ambrogio, dass der Bauherr sich zur Ausführung der gesamten, offenbar in den Hauptzügen von ihm selbst angegebenen malerischen Dekoration irgend eines aus Rom verschriebenen oder mitgebrachten Künstlers von Ruf müsse bedient haben. Im Zusammenhalt mit den Thatsachen, die wir im Vorstehenden über die Villa am Salone und die daran beschäftigten Kräfte feststellen konnten, verlieren sich die Zweifel, die man der Argumentation des Verfassers sonst entgegensetzen möchte. Ja es entfteht die Frage, ob man nicht auch hier dieselbe Hand beschäftigt zu denken habe, welcher der Hauptanteil an den Malereien dort zugefallen war. Der Mangel an urkundlichen Daten über den Verlauf der künstlerischen Thätigkeit Danieles da Volterra macht die Entscheidung auf beglaubigten Grundlagen unmöglich, und es bleibt nur diejenige auf der Basis des Stilvergleichs mit seinen ähnlichen Arbeiten, namentlich also dem Vestibül unserer Villa, und dem Fries im Pal. Farnese übrig. Da uns jedoch die Autopsie der Malereien zu Lodi abgeht, müssen wir das entscheidende Urteil andern überlassen.

Forschen wir zum Schlusse noch nach dem Eindruck, den die Villa am Salone auf die Zeitgenossen hervorgebracht, so bleibt die Ausbeute für unsere Neugierde in gedachter Richtung recht dürftig. Vergebens haben wir bei all den gleichzeitigen Chronisten, Historikern, Biographen, Traktatisten und Topographen nach irgend einer Erwähnung des Buen retiro unseres Kardinals gesucht, was um so mehr zu beklagen ist, da wir darin eher auf Nachrichten über die dort beschäftigten Künstler hätten hoffen können, als etwa in allfälligen poetischen Verherrlichungen desselben. Aber selbst von solchen ist es uns nicht geglückt, mehr als zweien in der gleichzeitigen Litteratur zu begegnen, — wenig genug zu einer Zeit, in der die Zahl der Dichterlinge und Reimer Legion, und vor der Insolenz ihrer ebenso formgewandten als gedankenarmen Federn schier nichts Erschaffenes sicher war.

---

verwendet wird, an den Gewölbschlusssteinen wenigstens Schilde mit den Imprese der Trivulzio noch heute sichtbar.

[1]) Da die Kommende der Abtei 1543 von Paul III auf Ersuchen des Kardinals an seinen Neffen Antonio da Rho übertragen worden war (das betreffende päpstliche Privilegium vom 13. Februar 1543 ist im Familienarchiv noch vorhanden), so können wir den Zeitraum der Herstellung der in Rede stehenden Arbeit zwischen den Jahren 1528 und 1543 begrenzen.

Das erste Zeugnis der fraglichen Art liegt unter den Gedichten eines sonst wenig bekannten Poetasters jener Zeit, Marco da Lodi, genannt Cadamosto, gedruckt vor.[1]) Der in ein Sonett gefassten Aufforderung Tommasos da Pietrasanta, eines seiner Genossen auf dem cinquecentistischen Pseudo-Parnass, das »Casale des Kardinals Trivulzio« poetisch zu verherrlichen, kommt der Genannte in seinem Antwortsonett und den sich daran schliefsenden, nicht weniger als sechzehn (!) achtzeiligen Stanzen nach. Es ist Gelegenheitsreimerei der schlimmsten Sorte, aus deren wortreicher Inhaltslosigkeit ihr einziger Zweck, nach der Menge der Verse bezahlt zu werden, hervorleuchtet. Und wenn den Leser für die absolute Wertlosigkeit der Dichtung doch wenigstens einige thatsächliche Angaben entschädigen würden! Allein nichts von alledem. Die Lage der Villa wird in einigen trockenen Sätzen angegeben; das Lob ihrer Architektur in zwei Strophen, voll der gewöhnlichsten Gemeinplätze und ohne irgend einen Namen zu nennen, absolviert; der Ausschmückung des Innern wird mit keinem Worte gedacht.[2]) Alles übrige aber ist noch nichtigeres leeres Wortgeklingel, mit einigen Lappen des unvermeidlichen mythologischen Bettelprunks anspruchsvoll ausstaffiert.

---

[1]) Sonetti et altre Rime di M. Marco (Cadamosto) da Lodi. In Roma, per Antonio Blado Asolano. 1544 S. 52—56. Ihre Mitteilung danke ich der Freundlichkeit E. Mottas. Selbst Fr. Arsilli, De poetis urbanis libellus (abgedr. bei Tiraboschi VII, p. III S. 1650 f.) nennt unter den vielen römischen Dichtern seinen Namen nicht; nur Tiraboschi a. a. O. S. 1293 erwähnt ihn.

[2]) Als Probe mögen diese Strophen hier wiedergegeben sein:

— — — — — — — — — — —

Il tuo bel sito delicato, e ameno
È distante da Roma poca via,
E vi si va per il bel Latio in meno
D' un hor è mezza, e poco se devia
Da l' Appennino, ch' ivi fa sereno
L' aer turbato, quanto che più sia,
E anchor per quel ch' io veggio, e che discerno,
Il camin senza loto, e a mezzo il verno.

Apo quivi si vede un singulare
Cominciato edificio a l' occhio grato,
Ch' empie l' huom d' allegrezza al riguardare,
Si bene esser dimostra disegnato,
Non posso, com' ho detto, dimostrare
Quanto sia bene inteso, et fabricato,
E più ch' ogni opra nostra si comprende
Nel suo fine, e maggior sua gloria rende.

— — — — — — — — — — —

Ma quel che fa che più mi piace e lodo
La somma altezza con mia bassa rima,
Vien che tua architettura merta 'l lodo,
Perchè d' ogni altra ella è d' honor la prima,
E tanto è bene intesa, e con tal modo
Che mostra un certo che fuor d' ogni stima,
Ch' al tuo Signor, s' io non facessi errore,
Direi ch' in esso è di Vetruvio 'l core.

— — — — — — — — — — —

Ganz anders muten uns die wenigen Verse an, die Angelo Colocci († 1549), das gefeierte Haupt der unter Leo X wiedererstandenen römischen Akademie, der gastfreie und selbst klassisch gebildete Förderer der humanistischen Wissenschaft, der Nymphe des Salone gewidmet hat.[1]) Wenn auch sie unser gegenständliches Wissen über die an seinen Ufern angelegte Villa nicht mehren, so leuchtet uns aus ihrer ungesuchten Einfachheit doch immerhin ein Funke echter poetischer Empfindung, aus ihrer tadellosen Form etwas von der getragenen Melodie Virgilischer Versifikation entgegen, — viel des Löblichen in jenem Zeitalter der Leere an Gehalt und Verkünstelung des Stils. So möge denn auch unser Bericht von der Schöpfung Trivulzios in den Distichen des späteren Bischofs von Nocera harmonisch ausklingen:

Sacri huius regina loci, Dea fontis amoeni,
Quae laeta Augusti Principis arva rigas:
Hunc post tot curas et fessum pulvere et aestu
Sparge salutiferis, Nympha, Solonis aquis.
Ille tibi geminis faciens cava pocula palmis,
De non suspecto saepe liquore bibat,
Perque tuos latices nantes longo ordine cygni
Oblectent Dominum, turba canora, suum.
Sic tibi caeruleis undis, rivoque perenni
Perpetua liceat virginitate frui.[2])

[1]) Man vergleiche über ihn Feder. Ubaldino, Vita Angeli Colotii Episcopi Nucerini. Romae 1673; auch Tiraboschi VII, 1349. Wenn Gregorovius, Geschichte d. Stadt Rom etc. 4. Aufl. VIII, 296 von einer Villa berichtet, die Colocci seit 1513 bei Aqua Virgo anlegte, so ist darunter nicht etwa die unsere, sondern sein Haus und Garten zu verstehen, die an der Stelle des heutigen Collegio Nazareno lagen, wo — wie ein in Via del Nazareno noch bestehender Bogen bezeugt — der Aquädukt der Virgo auch vorüber geleitet war. Nibby, Analisi III, 470.

[2]) Zuerst finden sich die vorstehenden Distichen gedruckt in der oben citierten Biographie Ubaldinos, S. 35; sodann in den Poesie italiane e latine di Mons. Angelo Colocci, raccolte dall' Abate G. Fr. Lancelotti, Jesi 1772. Parte III S. 69. Ihre Aufschrift: »In eo ductu, ubi aquae Virginis origo perhibetur, in gratiam Augustini Trivultii Cardinalis, qui ibi nobiles Aedes construxit« schliefst jeden Zweifel über ihren Bezug aus.

DIE VOTIVTAFEL DES ESTIENNE CHEVALIER VON FOUQUET

VON MAX J. FRIEDLÄNDER

Über die französische Tafelmalerei des XV Jahrhunderts sprechen ist Verlegenheit. Die Hoffnung besteht kaum, eine strenge stilkritische Arbeit vermöchte noch eine zusammenhängende Vorstellung von der französischen Bethätigung auf diesem Felde in dieser Zeit zu erwerben. Zu wenige Tafeln werden gezeigt. Auch in den holländischen Provinzen ist ganz wenig erhalten. Doch helfen van Manders Angaben ordnen. In Frankreich fehlt die Handhabe der Litteratur fast ganz.

Ein französischer Malername strahlt in hellem Ruhme. Oft sind die litterarischen Zeugnisse zusammengestellt worden, die dem Maler von Tours, Jehan Fouquet, eine aufserordentliche Beachtung sichern: Florios überlautes Lob, die Angaben Jean Pélérins, Vasaris, Filaretes. Die »Couronne Margueritique« fügt Fouquet mit besonderer Betonung den grofsen Meistern der Niederlande an. Er malte etwa 1443, ziemlich jung — kurz vor 1420 mag er geboren sein — den Papst Eugen zu Rom, ward also wenigstens für diese Aufgabe italienischen Meistern vorgezogen.

Noch gegen Ende des Jahrhunderts, nach seinem, etwa 1480 erfolgten, Tode ist er den Franzosen der Maler an und für sich. Ein Begleiter Charles' VIII preist Poggio reale als so schön, »que le beau parler de maistre Alain Chartier, la subtilité de maistre Jehan de Meun et la main de Foucquet ne sauroient dire, escripre ni peindre«.

Fouquet war der Maler des französischen Hofes in den Zeiten Charles' VII und Louis' XI. Er malte Miniaturen, ein Gebetbuch mit Historien in Gold und Azur für die Herzogin von Orléans. Er lieferte einen Entwurf für das Grabdenkmal Louis'. In der Kirche Notre Dame la riche bei Tours schuf er umfangreiche Werke (Wandgemälde?). Ein kleines Tafelbild seiner Hand, eine Madonna, besafs die Statthalterin Margarethe. Filarete rühmt ihn besonders als Portraitisten. Kein Gebiet der Flächendekoration und der figürlichen Malerei scheint dem Meister fremd. Zwischen 1450 und 1480 ist Fouquet der unbestrittene Vertreter des französischen Hofstils, vielleicht auch dessen Schöpfer. Er scheint den französischen Geschmack jener Tage vollkommen befriedigt zu haben. Frankreich war damals schon relativ stark centralisiert. So stark, dass wir den französischen Hofstil als den französischen Stil überhaupt ansehen dürfen?

Fouquet wurzelt in der Buchmalerei, war in Italien, bedient den Hof. Die Bemühung um eine Vorstellung von seiner Art ist nicht fruchtlos geblieben. Und seine Art, soweit sie erkannt ist, wird durch jene drei Umstände erklärt. Ist der Meister damit Typus oder Ausnahme innerhalb der französischen Tafelmalerei seiner Zeit?



JEAN FOUQUET

DIE VOTIVTAFEL DES ESTIENNE CHEVALIER

IM K. MUSEUM ZU BERLIN

11

HELIOGR. D. REICHSDRUCKEREI



Von Fouquet abgesehen, sind uns wenige Monumente der alt-französischen Tafelmalerei erhalten, und die wenigen sind nicht gerade erkennbar durch ein gemeines nationales Gepräge vereinigt. Nicolas Froments, von 1461 datiertes, Triptychon hängt in den Uffizien und wird, umgeben von italienischer Kunst, missverstanden und unterschätzt. Die dicht gedrängten hageren Gestalten, deren Ausdrucksweise dem modernen Auge freilich auf der Grenze vom Lächerlichen zum Schauerlichen erscheint, geben doch kraftvolles Zeugnis von eigenen künstlerischen Absichten. Stilistisch Verwandtes wurde nirgends bemerkt bisher. Unter den »alt-niederländischen« Zeichnungen des Berliner Kupferstichkabinets liegt eine farbig gehöhte Darstellung der Transfiguration, die mir eine Arbeit des wunderlichen Meisters zu sein scheint. Die bedeutende Tafel mit der Auferweckung Lazari bei Herrn von Kaufmann in Berlin, die nur mühsam in die holländische Schule eingeordnet wurde, möchte durch eine Vergleichung mit dem Florentiner Gemälde erst verstanden werden. Der »Brennende Busch« in Aix ward dem Meister nach Urkunden zugesprochen; die Stilbetrachtung stimmt zögernd zu. Der Altar in Aix erscheint weit milder als das Florentiner Triptychon und gehört jedenfalls in eine spätere Zeit. Froment ist in Abhängigkeit von der niederländischen Malerei, deren Art er, gleich einigen Spaniern, übertreibend, mit provinziell beschränkter Derbheit weiterbildet. Französisch ercheint seine karikierende Schärfe nicht gerade. Eher werden die sauberen und zierlichen nordfranzösischen Tafeln, die für Arbeiten Simon Marmions gelten, als Schöpfungen gallischen Stammes erkannt. Ihr Meister verhält sich etwa zu Bouts wie später Bellegambe zu Orley. Die französischen Holzschnitte aus dem letzten Drittel des XV Jahrhunderts erinnern hie und da an Froments Stil.

So viel mag nach der kärglichen Umschau erlaubt sein, zu behaupten: Fouquet ist den Landsleuten voraus. Der Nationalstolz könnte ihn als den Befreier von niederländischen Fesseln feiern, wenn der Befreier nur nicht die Waffen aus Italien geholt hätte. In ihm war die französische Empfindlichkeit gegen die peinlich scharfe Naturnachahmung der Niederlande lebendig, eine Empfindlichkeit, die zuerst wohl und am schärfsten am Hofe sich äufserte.

Mit seinen Beziehungen zur Buchmalerei ist Fouquet doch wohl typisch französisch. Fast alle französischen Maler, die in älteren Nachrichten genannt werden, treten als »illumineurs« auf. Wenn es eine Geschichte der französischen Tafelmalerei des XV Jahrhunderts nicht giebt und nicht geben wird, so möchte eine zusammenhängende Darstellung der älteren französischen Buchmalerei als das lohnende Ergebnis fernerer Bemühung zu erreichen sein und etwa in die Lücke gestellt werden dürfen. Eine beträchtliche Zahl reich geschmückter Codices gallischer Arbeit steht in nationaler Eigenart und ebenbürtig den niederländischen Schöpfungen gegenüber. Schnaase führt ein kluges Raisonnement über die französische Malerei des XV Jahrhunderts zu dem Schluss, eine bedeutende Tafelmalerei habe es neben der blühenden Buchmalerei überhaupt nicht gegeben. Im XVI Jahrhundert ist in Frankreich wenig genug von einer Tradition auf diesem Felde zu bemerken. Der italienische Stil der grofsen Malerei wird anscheinend nicht, wie anderswo, auf einen nationalen Stamm gepfropft, vielmehr unmittelbar in den französischen Boden gepflanzt. Höchstens im Porträtfach ist zu dieser Zeit eine specifisch französische Kunst in Übung, und sie ist allem Anschein nach niederländischer Abstammung.

Frankreich hat die Gotik geschaffen und war besonders begabt zur mathematisch konstruierenden Gestaltung. Die Gotik aber ist der Malerei feindlich, insofern und insoweit die Malerei aus der genauen, ruhigen und unbeirrten Beobachtung

der Natur schöpft. Der grofse Krieg zerriss die Entwickelung der französischen Kultur im entscheidenden Augenblick, als es galt, ein Neues zu suchen, nachdem die Gotik auf diesem Boden unvergleichlich reich geblüht hatte. Bis zum XIV Jahrhundert diente die Malerei. In den Niederlanden ändert sich dann die Gruppierung der Künste. Die Malerei übernimmt hier mit reiner Freude an der Illusion die Herrschaft, in innerlichem Gegensatze zur Gotik, die als Baustil freilich noch geraume Zeit fortlebt. Den Aufschwung des niederländischen Naturalismus mitzumachen, war Frankreich weder im stande noch auch bereit. Andererseits gestattete die gotische Tradition nicht unbedingt und ohne weiteres den Anschluss an die italienische Frührenaissance.

Das Verhältnis der Buchmalerei zur Tafelmalerei ist in Frankreich zu jener Zeit anders als anderswo. Überall sonst lebt sich die Miniaturistenkunst alternd und rückständig aus neben der jugendlich aufblühenden Tafelmalerei. In Frankreich wahrt die Buchmalerei — wie auch andere flächenschmückende Übungen — die überkommene Macht durch das XV Jahrhundert und zwingt die grofse und naturalistische Malerei eher, als dass sie ihr wiche. Fouquet erscheint als Illumineur, dem die Aufgaben der grofsräumigen Malerei zufallen, nicht aber als ein Maler grofser Tafeln, der sich herbeilässt, das Gebetbuch eines Gönners zu zieren.

Die Buchmalerei denkt an die Neigungen des *einen* Auftraggebers vorzüglich, sie hat einen privaten Charakter, während Altartafeln, auch wenn sie von Einzelnen gestiftet sind, sich eher an die Vielen, an die Gemeinde wenden. Die Buchmalerei ist aristokratisch, namentlich im XV Jahrhundert. Da das gedruckte Buch die allgemeinen Bildungswünsche zu befriedigen beginnt, lebt die Miniaturistenkunst nur noch als aufserordentlicher Luxus. Spielerischer Reichtum und den Sinnen gefälliger Glanz wird über die Blätter gesponnen. Die kleinen Mafse der figürlichen Darstellungen führen leicht zur spitzpinseligen Virtuosität, während sie das eindringliche Formenstudium nicht gerade verlangen. Der Beobachtung des Ausdrucks im menschlichen Antlitze, der dramatischen Belebung kommt die Gewöhnung der Buchmalerei keineswegs zu statten. Und wenn die formal angenehme und leicht übersichtliche Anordnung wohl hier geübt wird, die ausdrucksvolle Komposition, die den Sinn der Aufgabe dem ersten Blick enthüllt, wird um so weniger gefordert, wie der Text ja erklärend dem Bilde zur Seite steht.

Zum Vorteil war es der Tafelmalerei in Frankreich vermutlich nicht, dass sie so eigen eng mit der minder ernsten und minder grofsen Schwester verbunden war. Zum Verständnis der sonderartigen Schöpfungen Fouquets, der sich vom Mittelalter unmittelbar zur Hochrenaissance, von der Buchmalerei zur Darstellung grofsen Stiles zu wenden scheint, ist die Bekanntschaft mit den besonderen Verhältnissen der französischen Malerei erwünscht.

Wo von Fouquet gesprochen wurde, ward auch der Tafel bei Herrn Brentano in Frankfurt a. M. rühmlich, doch meist undeutlich Erwähnung gethan. Dieses Gemälde ist jetzt trotz lebhaften französischen Werbungen der Berliner Gemäldegalerie glücklich gewonnen worden. Die Abbildung in diesem Hefte giebt eine gute Vorstellung von dem Original, das fast einen Meter im Geviert misst.

Wenige Tafelbilder werden mit Recht als Arbeiten Fouquets angesehen. Bezweifelt wurden, namentlich in früherer Zeit, auch diese wenigen, mit jener Vorsicht, die eine Tochter der Unkenntnis ist. Neuerdings ist man etwas mutiger geworden, und gerade die Brentanosche Tafel dürfte jetzt Anfechtungen überhoben sein. Immerhin mag der kürzeste Weg bezeichnet werden, auf dem auch ein ängstlicher Wanderer

zur Überzeugung von Fouquets Autorschaft gelangt. Mehrere Miniaturen in der französischen Übersetzung der »Jüdischen Altertümer« des Josephus, die in der Pariser Bibliothek bewahrt wird, sind durch ein klassisches, noch aus dem XV Jahrhundert stammendes Zeugnis als Arbeiten Fouquets beglaubigt. Durch Vergleichung mit diesem Codex werden mindestens zwei andere Folgen von Miniaturen sicher dem Meister zugeschrieben und ganz allgemein als Schöpfungen seiner Hand anerkannt: der »Boccaccio« in der Münchener Bibliothek und das auseinander genommene Gebetbuch des Maistre Estienne Chevalier, aus dem 40 Miniaturen, jetzt im Besitz des duc d'Aumale, bis vor einigen Jahren bei Herrn Brentano in Frankfurt waren, während wenige dazugehörige Blätter zerstreut sind. Herr Brentano, der zu Anfang unseres Jahrhunderts in Basel die 40 Blätter des Gebetbuches an sich brachte, kam durch einen denkwürdigen Zufall auch in den Besitz des Tafelbildes, das den Besteller des Buches, Estienne Chevalier mit seinem Heiligen zeigt. Das Tafelbild ist mit den Miniaturen in enger Beziehung und zweifellos von derselben Hand, von der Hand des »bon peintre et illumineur« Jehan Fouquet. Abgesehen von der äufseren Wahrscheinlichkeit, dass der Gönner, der das überaus reich und sorgsam ausgestattete Gebetbuch bestellte, die Bildnistafel von eben dem Meister machen liefs, bestätigt es die Stilvergleichung, soweit mit den Miniaturen die Tafel verglichen werden kann. Auf einem Doppelblatt, allem Anschein nach am Eingang des Gebetbuches, ist Maistre Estienne Chevalier mit dem Märtyrer Stephan und Engeln in feierlicher Verehrung vor der Madonna dargestellt, und dies Porträt des Stifters entspricht in der Auffassung und in der Haltung durchaus dem Bildnisse auf unserer Tafel.

Estienne Chevalier erfreute sich der Gunst Charles' VII, Agnes Sorels und Louis' XI, 1451 ward er trésorier de France. Auf der Tafel ist der anscheinend kluge, doch schwunglose, von den Geschäften, den Würden und dem Alter schon etwas ermüdete Herr knieend dargestellt, in Ruhe, mit dem verhaltenen Ausdruck dumpf ceremonieller Andächtigkeit. Er wird in natürlicher Gröfse bis unterhalb der Hüfte sichtbar. Vielleicht kniet Chevalier auf einem Kissen. Auf dem Boden knieend, würde er wohl nicht dem Heiligen bis zur Schulter reichen. Der hl. Stephan steht dicht hinter dem Stifter, er ist einen Schritt nach rechts hin vorgetreten. Der Kopf des Donators erscheint dunkel gerötet, in auffälligem Kontrast zu den sehr hellen Händen, die er zur Brust erhoben und pedantisch gerade im Gebet aneinander gelegt hat. Chevalier steckt in einem tiefroten Sammetkleide, dessen modische Steifheit und Stofffülle überaus grofse, einfache und stolze Faltenlinien bilden. Die Ärmel reichen über die Handwurzeln und sind ebenso wie der hinten hochstehende Kragen mit schmalem braunem Pelzbesatz verbrämt. Über die linke Schulter ist ein schwarzer Stoffstreifen gebreitet, der vorn und den Rücken entlang herabfliefst. Eben dieses besondere Gewandstück, das hier glücklich rahmend das leuchtende Rot des Kleides begrenzt, trägt Chevalier in der Miniatur.

Im Gegensatze zu dem etwas starren und bänglichen Donator ist der schirmende Heilige grofs und stolz bewegt. Die rückwärts gestreckte Rechte legt er auf die Schulter Chevaliers, mit der Linken stemmt er ein grofses zinnoberrot gebundenes Buch gegen die Hüfte. Auf dem Buch liegt ein Stein zum Gedächtnis an sein Martyrium. Die breit ausgreifende Doppelbewegung führt Stephan in freier Lässigkeit aus, den Leib fast ganz in Vorderansicht, den Kopf von der Seite zeigend. Das Haupt mit blutender Wunde auf dem tonsurierten Schädel ist individuell, wohl auf Grund einer Porträtstudie gestaltet, von grofsem und edlem Schnitt, asketisch mager, wenn auch jugendlich stark, von träumerischem Tiefsinn beseelt. Das dunkelblaue weite Diakonen-

gewand Stephans mit weifsem Kragen und goldenen Einsatzstreifen erscheint mit wenigen langen, geraden Faltenlinien fast noch einfacher und gröfser gegliedert als Chevaliers Kleid. Schnurgerade laufen die Falten sternförmig in das Centrum, das von dem, fest an die Hüfte gestemmten Buche gebildet wird.

Der klassischen Anschauung sind die Linien der Kleidung, verhüllend und enthüllend, gleichsam eine poetische Ausdrucksform der Körperbewegung. Der Renaissance, die eine Ahnung wenigstens von solcher Vorstellung hatte, war die eigenwillig steife Zeittracht ein Hindernis. Je mehr Interesse die italienischen Meister an dem Menschenleibe, je mehr Verständnis sie für die angedeutete Aufgabe besafsen, desto gleichgültiger wurden sie gegen das zeitliche Kostüm. Michelangelos Verachtung bedeutet das Extrem auf dieser Seite. Auf der anderen Seite mag von den Italienern Pisanello etwa als ein Meister genannt sein, dessen Blick gleichsam das Kostüm nicht durchdrang. Auch Fouquets Blick durchdrang das Kostüm nicht. Und die Tracht des französischen Hofes, in der Mitte des XV Jahrhunderts, die er mit der Sorgfalt des Ceremonienmeisters beobachtete, verhüllte besonders viel, zeigte besonders wenig. Zum Studium des nackten Leibes mag Fouquet weniger Gelegenheit gehabt haben als die Italiener. Wenn es dem Meister an Kenntnis des verborgenen Körpergerüstes mangelte, so machte dieser Mangel dem Miniaturisten noch keine Sorge, da sein leichtes Erfassen der äufseren Erscheinung zu Darstellungen kleinen Mafsstabes vollkommen genügte. Erst in den grofsen Tafeln wird die Oberflächen-Auffassung, die das Kleid für den Leib, das Sekundäre für das Primäre nimmt, deutlich. In der Architektur unterscheidet man tragende und füllende Teile. Das Kleid bei Fouquet ist zu sehr tragend, zu wenig füllend, zu viel Gerüst und Struktur, zu wenig abhängig und dienstbar. Wie der Meister der Körperform nicht sicher ist, sucht er auf den weiten Flächen Anhalt und klare Gliederung in dem Kostüm, dessen Parallelzüge und reine Kurven er, stilisierend ins Grofse und Einfache, kräftig heraushebt.

Die Köpfe des Donators und seines Patrons sind entschieden modelliert, im Kopfe des Heiligen ist der Schatten energisch bei dem Profil konzentriert. Die wohlgeschlossene Gruppe, in imposanter Breite mit einfachem, stolzem Umriss aufgebaut, hebt sich glücklich mit den Lokalfarben der Gewänder, die in Rubin- und Saphirglanz leuchten, von dem hellen Grunde einer Marmorwand ab. Diese Wand, im Stile entwickelter Renaissance, gegliedert mit Pilastern und eingelegten farbigen Steinplatten, zieht sich nach rechts perspektivisch verjüngt in die Bildtiefe hinein. Ein Stück des musivischen Fufsbodens wird rechts sichtbar, perspektivisch nicht ganz geglückt. Auch in Fouquets Miniaturen erscheint der Fufsboden öfters abschüssig nach vorn.

Eine rechte Raumillusion will sich dem Betrachter nicht einstellen. Die prunkvolle Steinwand ist eher hinzugefügte Folie, Füllung im Sinne der Flächendekoration, als dass die Figurengruppe mit der Räumlichkeit einheitlich geschaut wäre. Zwischen der Wand und der Gruppe ist wenig Abstand und überhaupt kein rechtes Verhältnis; die der starken Linienverjüngung entsprechende Luftperspektive erscheint nicht genügend beobachtet.

In der Tafel sind klare Lokalfarben zu reicher, schmuckvoller und weithin strahlender Wirkung aneinandergefügt. Doch mangelt wie die Raumillusion die koloristische Einheit. Das helle Pinselgold, mit dem die breiten Streifen im Gewande des hl. Stephan und der Schnitt und die Schliefsen seines Buches gefüllt sind, steht der Ruhe des Farbeneindrucks, auch dem Anschein der Körperlichkeit, gefährlich entgegen.

Dem blinkenden Effekt ist vieles leicht geopfert. In diesem naiven Opfer verrät sich der Franzose und der Buchmaler, der von gotischem Flächenschmuck ausgegangen ist. Ragt die monumental und frei bewegte Gestalt des Heiligen beinahe in die Sphäre der italienischen Hochrenaissance hinein, so reguliert dieses Gold wieder die kunsthistorische Stellung Jehan Fouquets.

Unsere Tafel fordert formal und inhaltlich eine Ergänzung auf der rechten Seite. Nach Analogie der Miniaturen im Gebetbuche Chevaliers wird die verehrte Madonna erwartet. Eine Doppeltafel — auf dem einen Bilde der Stifter mit dem hl. Stephan, auf dem anderen die thronende Maria — hing in der Abteikirche zu Melun, nach Beschreibungen aus dem XVII Jahrhundert, eine Schenkung des Maistre Estienne Chevalier. Es unterliegt keinem Zweifel, dass die Brentanosche Tafel die linke Hälfte des Bildes aus Melun ist, und ebensowenig sollte ein Zweifel darüber herrschen, dass die andere Hälfte in der bekannten Madonna Fouquets zu Antwerpen gefunden wurde. In diesem Marienbilde eine Kopie zu sehen, ist hyperkritisch. Ein Zettel auf dem Rücken der Antwerpener Tafel bestätigt mit einem Zeugnis aus dem Jahre 1775 den Zusammenhang. Die zum Teil verwischte Mitteilung besagt: die Tafel war — vor 1775 — im Chor von Notre Dame zu Melun, gestiftet von Maistre Estienne Chevalier und Maria ist dargestellt mit den Zügen Agnes Sorels. Dass in der Madonna des Doppelbildes in Melun die Maitresse Charles' VII gesehen wurde, berichtet eine alte Beschreibung. Die Tradition war allgemein verbreitet, und als Porträt der berühmten Dame wurde das Madonnenbild kopiert.

Auf dunkelem, neutralem Grunde steht der Thronsessel, mit starken Quasten und Perlen sonderbar und reich geziert; die thronende Madonna blickt zu dem Christkind herab, das, auf ihrem linken Knie sitzend, nach links weist — dorthin, wo der Donator kniet. Der Madonnenkopf mit der hohen kugeligen Stirn und dem kalkig weifsen Teint — etwa dem Fleischtone, den Piero degli Franceschi liebt — erscheint individuell und porträtartig genug, um die Tradition, hier sei Agnes Sorel dargestellt, berechtigt erscheinen zu lassen, oder mindestens, um die Entstehung der Tradition zu erklären. Der weifsliche Fleischton offenbar zeugte in Melun eine zweite, minder fest wurzelnde Meinung über die Persönlichkeit, die der Madonna ihre Züge geliehen hätte: Reine Blanche wäre dargestellt. Ein kleiner Beitrag zur Kenntnis der Mythenbildung! De Laborde verwertet diese Tradition mit Recht als Zeugnis für die Originalität des blassen Antwerpener Madonnenbildes. Der aus den Miniaturen Fouquets bekannte Madonnentypus ist beträchtlich abweichend. Auch kleidet der Maler sonst seine Madonnen nicht in ein so knapp geschnürtes Modekleid und nicht in den fürstlichen Hermelin. Den Thronsessel umgeben in ungeschickter Anordnung und Hantierung rote und blaue Engel. Wie die Madonna haben die Seraphim und Cherubim eigentümlich leere, wie gedrechselte Formen. Aus Walzen und Kugeln gefügt scheinen diese Geschöpfe.

Die oft bemerkten bizarren Eigenschaften dieses Madonnenbildes beweisen nichts gegen die Originalität der Tafel und nichts gegen die Autorschaft Fouquets. Eine vergleichende Betrachtung der Putten und der wenigen übrigen nackten Gestalten in den Miniaturen des Meisters lässt zur Genüge erkennen, dass die naturfremde, streng und sonderbar stilisierte Zeichnung, die in den grofsen Verhältnissen der Antwerpener Madonna freilich besonders auffällig wird, Fouquets Formenauffassung entspricht.

Die Antwerpener Tafel misst 95:86 cm. — Die Mafse des Kataloges 91:81 sind vorn, innerhalb des Rahmens genommen —; die Brentanosche Tafel misst 96:88 cm. Der Unterschied ist also ganz unbeträchtlich und wird erklärt, falls er einer Erklärung

überhaupt bedarf, durch eine nachträgliche Verkleinerung des Madonnenbildes. Neuerdings wurde von französischer Seite unbesonnen behauptet, die Stiftung in Melun wäre ein Triptychon gewesen, eine dritte Tafel, die Gemahlin Chevaliers und deren Heilige darstellend, wäre verschollen. Zu solcher Annahme fehlt jede Veranlassung. Ihr widerspricht nachdrücklich der Umstand, dass in Chevaliers Gebetbuch weder durch ein Bildnis, noch durch ein Wappen oder einen Namenszug irgendwie an die Gemahlin erinnert wird. Die Gattin Chevaliers starb 1452; die Stiftung zu Melun sowohl wie das Gebetbuch sind aus späterer Zeit. Wenn Fouquets Gönner in den Miniaturen der Verstorbenen kein Denkmal pietätvoll setzen liefs, warum sollen wir annehmen, dass er im Chor der Marienkirche zu Melun ihr eine Votivtafel widmete? Die ganz willkürlich vorausgesetzte dritte Tafel müsste schon im XVII Jahrhundert verloren gewesen sein, da die alten Berichte ihrer nicht Erwähnung thun.

Ergänzen sich die jetzt nach Berlin gelangte und die Antwerpener Tafel zu Chevaliers stolzer Stiftung, so mag anstöfsig noch erscheinen, dass die Architektur des ersten Bildes keine Fortsetzung in dem zweiten findet. In welchem Grade als Einheit waren die beiden Gemälde gedacht? Diese Frage, die eng verknüpft ist mit der Frage nach der ursprünglichen Rahmung, kann dank den alten, von de Laborde gesammelten Beschreibungen allenfalls beantwortet werden.

In der Mitte des XVII Jahrhunderts, als Denis Godefroy seine Notizen machte in der Kirche zu Melun, hingen die Tafeln an der Wand in mittlerer Höhe, hinter dem Chor, neben der Sakristei. Eine etwas spätere Beschreibung nennt den Ort der Bilder »au dessus de la porte de la sacristie«. Eher ist anzunehmen, dass die erste Angabe ungenau ist, als dass die Tafeln in der Zwischenzeit den Platz gewechselt hätten. Die verschiedenen Erwähnungen sprechen gemeinsam von zwei Gemälden, nicht aber von einer Doppeltafel, einem zweiteiligen Bilde. Die Art der Notierung: »l'un tableau« und dann »l'autre tableau« bestätigt die Vorstellung, dass die Gemälde, jedes für sich gerahmt — »les bordures des dits tableaux« —, unabhängig voneinander, wenn auch nebeneinander, hingen — »se fermans l'un dans l'autre«. Ein Diptychon im engeren Sinne war die Stiftung keineswegs, am allerwenigsten eine zum Zusammenklappen gerichtete Doppeltafel. »Ces tableaux ont chacun un rideau qui les couvre«: sagt eine Beschreibung.

Godefroy redet ausführlich, aber nicht gerade anschaulich von den Rahmen. Offenbar bestimmte die Rahmung nicht unbeträchtlich den Eindruck des ganzen Werkes und war namentlich als trennendes und vermittelndes Glied zwischen den beiden, nicht ohne weiteres zusammenstimmenden Tafeln von grofser Bedeutung.

Jedes der beiden Bilder wurde umgeben von einer flachen und breiten Leiste, die mit blauem Sammet ausgeschlagen war — »en dedans couvertes«, was wohl sagen soll: die Leiste hatte erhabene Ränder, zwischen denen der Stoff eingespannt lag. Auf den Sammet waren rings um das Gemälde in gleichen Abständen verknotete Zierschnüre aus Gold- und Silberfäden — »lacs d'amour« — aufgenäht, die zwei grofse, mit Perlen bedeckte »E«, die Initialen des Stifters, umschlangen und miteinander verbanden. Eine Vorstellung von dieser reichen, dem Buchmaler werten Schmuckform bietet fast jedes Blatt aus Chevaliers Gebetbuch. In den Intervallen aber, je zwischen zwei »lacs d'amour«, schmückten den Rahmen des weiteren silberne, vergoldete Medaillen, auf denen heilige Historien dargestellt waren, rings um die linke Tafel vermutlich Scenen aus der Legende des hl. Stephan, rings um die rechte Tafel Scenen aus dem Leben Mariä. Der Gewährsmann nennt die Medaillen mittelgrofs und kann damit kaum übertrieben haben, da er ja die

Gestalten in den Darstellungen, die er »admirablement bien peints« nennt, zu unterscheiden vermag. Die Tafeln hingen in ziemlich grofsem Abstande vom Boden. Ein Durchmesser von 15 cm etwa für die Medaillen muss wohl angenommen, die Breite der ganzen Rahmenleiste dann auf 17 cm geschätzt werden. Somit würde ein Abstand von 34 cm ungefähr die beiden Bildflächen getrennt haben! Und die Wirkung dieser räumlichen Scheidung ward bedeutend verstärkt durch die Farbe und die reiche Zier der Rahmung. Unter den »médailles d'argent doré« werden zunächst getriebene oder gegossene Reliefs vermutet. Damit im Widerspruch nennt Godefroy die Figuren der Darstellungen »peints«. Und eine andere Notiz sagt einfach: »la bordure est d'émaille«. Vielleicht dürfen runde, mit vergoldetem Silber gefasste Platten in Emailmalerei angenommen werden, mit Voraussetzung einer kleinen Ungenauigkeit in der ersten Beschreibung. Zur Geschichte des émail peint wäre Art, Umfang und Datum dieser Anwendung der in Frankreich später eifrig gepflegten Technik von Interesse. Etwa 1460 entstand das Werk. Datierte oder datierbare Emailmalereien aus dieser Zeit kommen kaum sonst vor. Licht würde von hier aus auf Beziehungen Fouquets zur Emailmalerei fallen. Solche Beziehungen hat Courajod — gazette archéologique 1885 — vermutet, indem er sich nur stützte auf den, freilich merkwürdigen Umstand, dass eine der ältesten, in Email gemalten Platten — im Louvre — Fouquets Bildnis zeigt. Der Forscher sah in dieser Platte eine Arbeit Fouquets, ein Selbstbildnis, wies darauf hin, dass Filarete, dem der französische Maler in Rom anscheinend nahe stand, die Emailmalerei geübt hätte, und schloss: Fouquet hat die Technik von Italien nach Frankreich gebracht. In den französischen Emailplatten wird die Stilbeobachtung nicht vergeblich nach Spuren des Meisters suchen.

Ob nun die »médailles« vergoldete Reliefs oder Emailplatten waren, jedenfalls galt dem französischen Maler der festlich reiche Rahmen nicht als eine fensterartig abschliefsende, die Illusion der Bilder verstärkende, an sich neutrale Leiste. Vielmehr war diese Rahmung dem Zierrande der Buchmalerei gleich, auf den die flächenschmückende Kunst überquillt und ausläuft.

Aufser dem Doppelbild von Melun sind drei Porträttafeln als Arbeiten Fouquets bekannt. Ein feines, bescheidenes, von 1457 datiertes Bildnis in der Sammlung des Fürsten Liechtenstein dürfte kaum bezweifelt werden. Vielleicht ein Selbstbildnis des Meisters. Die Platte des Louvre zeigt eine verwandte Kopfform und ähnliche Züge.

Der Louvre besitzt zwei Porträts, die stilistisch vollkommen zu den Tafeln aus Melun stimmen. Die Franzosen haben wunderlich lange gezögert, Fouquet als den Autor dieser Gemälde anzuerkennen. Das Porträt Charles' VII, entstanden vor 1461, dem Todesjahre des Fürsten, ist sicher keine Kopie, sondern ein des Meisters würdiges und wohlerhaltenes Werk, monumental trotz dem Ausdruck müden Überdrusses. Die starren Falten des Zelttuches und des gepolsterten Gewandes, grofs und gerade, die Ohrform und die fast geometrisch reinen und bestimmten Linien im Gesicht werden als Stileigenschaften Fouquets wiedererkannt.

Vermutlich etwas jünger als dieses strenge fürstliche Bildnis, gleichzeitig etwa dem Chevalier-Porträt, erscheint die Tafel im Louvre, auf der Juvénal des Ursins betend in Seitenansicht dargestellt ist. Mit grandios einfach geschwungenem Umriss hebt sich die breite Gestalt des französischen Kanzlers ab von dem unruhigen goldenen Reichtum der im Renaissancestil geschmückten Wand.

Mühelos anscheinend überwand Fouquet die schüchterne Magerkeit und fand den repräsentativen Stil an dem ersten modernen Königshof. Den grofsen Umriss

zu füllen, die feineren Bewegungen der individuellen Linien zu beobachten, gelang ihm nicht ebensowohl. Sein reicher Geschmack neigte zu fast heraldischer Stilisierung. Die glanzvoll farbige Belebung der Flächen, auch der grofsen Flächen, glückte. Der inhaltlichen Vertiefung war Fouquet ebensowenig sicher wie der räumlichen. Seine Andacht zeigt mehr ceremonielle Würde als gläubige Empfindung. Die Verhältnisse des italienischen Renaissancestils nahm er leicht auf. Mit sehenden Augen wanderte er durch Italien. Rogier van der Weyden kam unbelehrt aus dem Süden zurück. Es scheint, als ob Fouquet die architektonischen Gründe in den Fresken Fra Angelicos, auch die Figurenordnung dieses Meisters, lernfähig betrachtet habe. Dem eigentlichen Wesen des Frate allerdings blieb er fern und in dessen seelischer Anmut sah er nur die körperliche Grazie. Wenngleich mehr von aufsen als von innen, Fouquet hat einen specifisch französischen Stil geschaffen, seinen italienischen Lehrern verdankt er nicht mehr, als Watteau, einen specifisch französischen Stil schaffend, den Vlamen verdankt.



Ernst Curtius

Am 11. Juli d. J. hat Ernst Curtius im 82. Jahre eines an Arbeit und Erfolgen reichen Lebens die Augen geschlossen. Aus allen Kreisen, die der Erforschung des klassischen Altertums ihre Kräfte widmen oder ihr Interesse zuwenden, ist an seinem Grab aufrichtige Trauer um eines der verehrtesten Häupter unserer Wissenschaft, einen der wärmsten und begeistertsten Vorkämpfer vaterländischer Bildung zu lautem und beredtem Ausdruck gekommen. Jeder suchte noch einmal sich das Bild des Lebens und Schaffens des Heimgegangenen zu vergegenwärtigen und konnte den besten Trost für einen unersetzlichen Verlust in der Erwägung finden, dass es Ernst Curtius in einem Grade wie sehr wenigen Menschen vergönnt gewesen ist, die hohen Ziele, welche von Jugend auf seine Seele erfüllten, auf den vielverschlungenen Wegen eines reichen Lebens auch wirklich zu erreichen und das, was ihn innerlich erfüllte, bildend und befruchtend auf andere zu übertragen.

Wenn man das Ganze seiner Lebensarbeit überblickt, so tritt naturgemäfs seine den Königlichen Museen gewidmete Thätigkeit hinter andere Gebiete seines Wirkens zurück. Jedermann denkt bei seinem Namen zunächst und vor allem an den Forscher,

den Schriftsteller, den begeisterten Lehrer der Jugend. Er selbst aber legte hohen Wert auf jene Thätigkeit und auf den Zusammenhang mit der Anstalt, die ihm schon von der Studienzeit her vertraut war. Noch von Göttingen aus schrieb er an den damaligen Generaldirektor von Olfers: »Ew. Excellenz wissen, wie mir während meiner Stellung in Berlin und später bei jedem Aufenthalt das Museum immer die liebste Stelle in der Hauptstadt gewesen ist«, und diese Liebe hat er in einer fast achtundzwanzigjährigen amtlichen Wirksamkeit für die Königlichen Sammlungen treulich bewährt. So möge neben den mannigfachen Versuchen einer umfassenden Würdigung dessen, was Curtius für unser Vaterland und unsere Wissenschaft bedeutet, auch die dankbare Erinnerung an seine Wirksamkeit für unsere Museen in bescheidener Kürze zu Worte kommen.

Als an Curtius im Jahre 1868 die Anfrage des Ministers von Mühler erging, ob er bereit sei, den durch Eduard Gerhards Tod erledigten Lehrstuhl der klassischen Archäologie an der Berliner Universität zu übernehmen, war die erste Bedingung, an welche er seine Zusage knüpfte, eine Beteiligung an der Verwaltung der Königlichen Museen. Zu dem Generaldirektor von Olfers stand er von seiner früheren Berliner Wirksamkeit her in freundlichen Beziehungen und hatte schon als Privatdocent auf dessen Veranlassung an der Aufstellung der Parthenonskulpturen mit Rat und That teilgenommen. Jetzt war sein Wunsch in erster Linie auf die Leitung des Antiquariums gerichtet, allerdings in der Annahme, dass damit die Verwaltung der antiken Münzen verbunden bliebe, während gerade damals die Vereinigung der gesamten Münzsammlungen zu einer selbständigen Abteilung unter Friedländers Direktion bevorstand. So übernahm Curtius zunächst nur die einst für Gerhard geschaffene, jetzt für ihn wieder eingeführte Stellung eines Archäologen der Königlichen Museen. Auch wurde er noch im Jahre 1868 neben R. Lepsius, E. Magnus, A. Wolff und dem Direktor der Gemäldegalerie zum Mitgliede der damals dem Generaldirektor zur Seite stehenden technischen Kommission ernannt, welche über gröfsere Ankäufe und sonstige wichtige Mafsregeln ihr Gutachten abzugeben hatte. An die Spitze des Antiquariums trat er sodann nach Karl Friederichs' Tode im Jahre 1872 und hat diese vielseitige Sammlung antiker Kleinkunst, in welche auf seinen besonderen Wunsch auch die gesamten kyprischen Altertümer eingeschlossen blieben, bis an sein Lebensende verwaltet. Er hing an dieser Aufgabe mit grofser Liebe und konnte sich den täglichen Gang nach seinem stillen Arbeitszimmer im Museum auch in hohen Jahren nicht versagen, wo man ihn zuweilen nicht ohne Sorge die langen Treppen zum obersten Geschoss des Neuen Museums hinauf- und hinabsteigen sah.

Von den Sammlungen des Antiquariums stammen die aus älterem, Königlichem Besitz übernommenen Teile wie die in den ersten Jahrzehnten des Jahrhunderts erworbenen gröfseren Gruppen vorzugsweise aus Italien und Sicilien und hatten unter Gerhards Verwaltung sich vorwiegend aus mittelitalischen Funden vervollständigt. Curtius richtete sein Augenmerk mit entschiedener Vorliebe und mit entschiedenem Glück auf die neuerdings reichlicher zuströmenden Funde aus dem griechischen und kleinasiatischen Gebiet. Die Erwerbung des reichen Schatzes bemalter Thontäfelchen aus Korinth mit den Weihe-Inschriften an Poseidon und die Prachtstücke attischer, in bunten Farben bemalter Lekythen, die schöne Auswahl tanagräischer Terrakotten der verschiedensten Art, der Bronzekopf aus Kythera, wie das mit kleinen Telamonen verzierte Bronzedekret von Anisa, die lehrreiche Auswahl olympischer Kleinfunde, die beim Abschluss der dortigen Grabungen hierher ge-

langten, in jüngster Zeit noch die stattliche Reihe der Thonsarkophage von Klazomenä machten ihm besondere Freude und haben dem Antiquarium gerade die Ergänzungen zugeführt, deren es am dringendsten bedurfte. So hat er auch der von ihm geleiteten Sammlung den Stempel aufgeprägt, den sein ganzes Leben, Forschen und Lehren trägt, den Stempel eines unerschütterlichen Glaubens an den unverlierbaren Wert des hellenischen Geistes. Welcker, Otfried Müller und Böckh waren die Lehrer seiner Jugend gewesen, ein freundliches Geschick hatte ihn schon vor dem Abschluss der Studienjahre nach Athen geführt, mit Karl Ritter und Otfried Müller war ihm vergönnt gewesen, weite Gebiete von Griechenland zu durchwandern, mit Emanuel Geibel hatte er reiche, von poetischer Begeisterung durchwehte Tage in Athen und auf den Kykladen verlebt. In der sonnigen Verklärung dieser Erinnerungen erschienen noch dem Greis die Gestade von Hellas und die Gestalten des Volkes, das einst auf diesem Boden lebte, bildete, dichtete und dachte, und bis zum letzten Atemzuge ist er ein prophetischer Herold seiner Gröfse und seiner welthistorischen Mission geblieben.

Die Sammlungen des Antiquariums fand Curtius vor in dem Kellergeschoss des Alten Museums, welches Schinkel ursprünglich zu untergeordneten praktischen Zwecken bestimmt und nur nachträglich zur Aufnahme von Sammlungen hergerichtet hatte. Erst im Jahre 1878 konnte das Antiquarium aus diesen ungastlichen Räumen des Alten in das Obergeschoss des Neuen Museums übergesiedelt werden. Zu dieser Überführung hatte den nächsten Anstofs ein eigentümlicher Zwischenfall gegeben, dessen Curtius oft gedacht hat. An einem der Abende, an denen die Kaiserin Augusta eine Reihe hervorragender Männer der Kunst und Wissenschaft um sich zu versammeln pflegte, hatte Kaiser Wilhelm zufällig gesprächsweise — übrigens nicht durch Curtius — erfahren, dass die damals neu erworbenen tanagräischen Terrakotten mit den zarten Resten ihrer reizvollen Bemalung durch die feuchte Kellerluft im Untergeschoss des Alten Museums gefährdet seien und dass sich der wünschenswerten Abhilfe allerlei Schwierigkeiten und Bedenken entgegenftellten. Am anderen Morgen traf bei der Generalverwaltung der Museen der Königliche Befehl ein, diese kostbaren kleinen Denkmäler sofort in andere, für ihre Erhaltung günstige Räume zu bringen. Das machte denn allem Überlegen und Zögern ein rasches Ende: die Terrakotten wurden in die von der Kunstkammer noch kaum geräumten Säle gebracht und die übrigen Sammlungen des Antiquariums folgten ihnen. An den helleren, stattlichen Räumen hatte Curtius die gröfste Freude und musste nur sehr bald die schmerzliche Überzeugung gewinnen, dass auch sie zu einer wirksamen und übersichtlichen Aufstellung der rasch anwachsenden Bestände nicht genügen wollten: noch im letzten Winter haben ihn Pläne zu einem erweiternden Umbau lebhaft beschäftigt.

Durch diese Übersiedelung der Sammlungen waren auch die für ihre wissenschaftliche Verwertung nötigen Arbeiten sehr erleichtert. Wenn Curtius auch nicht im stande war, neben seinem Lehramt und neben anderen grofsen litterarischen Arbeiten, die zum Teil seit Jahrzehnten vorbereitet waren, an die Herstellung der für das Antiquarium wünschenswerten wissenschaftlichen Kataloge selbst mit Hand anzulegen, so teilte er doch keineswegs die kurzsichtige Geringschätzung, mit der man zuweilen über solche mühevolle Arbeiten urteilen hört, sondern legte ihnen den höchsten Wert bei und war bestrebt, die Ausnutzung der Schätze unserer Sammlungen auch auf diesem Wege nach Kräften zu fördern. Für das Gerät und die Bronzen hatte Friederichs in seiner letzten, erst nach seinem Tode gedruckten Arbeit

Berlins Antike Bildwerke Bd. II) ein sehr brauchbares Handbuch hinterlassen. Was aber sonst an Hiltsmitteln zu Gebote stand, war veraltet. So war Curtius' nächste Sorge auf die Herstellung eines den Fortschritten der Wissenschaft entsprechenden Vasenkatalogs gerichtet, für dessen Ausarbeitung Dr. A. Furtwängler, damals Privatdocent in Bonn, gewonnen wurde. Derselbe hat dann, als Curtius' Assistent, auch einen Katalog der geschnittenen Steine bearbeitet, dessen Druck noch kurz vor Curtius' Tode zum Abschluss gekommen ist. Im Zusammenhange mit diesen Katalogen erfolgte eine Neuordnung der in ihnen verzeichneten Sammlungen und daneben auch der anderen Gruppen des Antiquariums, von denen vielfach erst neue und zuverlässige Inventare herzustellen waren.

Solche umfassende Arbeiten, bei welchen es sich zumeist um die Erledigung einer erdrückenden Fülle von Einzelheiten handelte, machten die Unterstützung durch Hilfskräfte zur gebieterischen Notwendigkeit. Diese Unterstützung fand Curtius vor allem in seinen Assistenten: bis 1874 H. Heydemann, bis 1882 G. Treu, der zeitweise während seiner Beteiligung an den olympischen Ausgrabungen durch L. Gurlitt, G. Körte, A. Milchhöfer, A. Papst, K. Weil vertreten wurde; bis 1894 A. Furtwängler, von da ab Fr. Winter. Zu ihnen gesellten sich andere, die teils zu ihrer eigenen Ausbildung zeitweise am Antiquarium zu arbeiten wünschten, teils von Curtius herangezogen wurden, um bestimmte drängende Aufgaben erledigen zu helfen. So sind für kürzere oder längere Zeit O. Bie, A. Brüning, Fr. Deneken, P. Herrmann, E. Pernice, Fr. Richter, Chr. Scherer, H. Schmidt, K. Wernicke, H. Winnefeld am Antiquarium beschäftigt gewesen. Gerade dieses Zusammenarbeiten und der dadurch bedingte Verkehr mit jüngeren Gelehrten von der verschiedensten Vorbildung und den verschiedensten Studienzielen war Curtius besonders wert, und er wusste immer dankbar zu rühmen, was ihnen zu bewältigen gelungen war; wie denn überhaupt der Zusammenhang mit den jüngeren Generationen ihm vorzüglich am Herzen lag und ihm immer erneute Anregung und Befriedigung bot.

In einem vielleicht noch höheren Maſse ward Curtius diese Freude der Gemeinschaft der Arbeit für eine groſse wissenschaftliche Aufgabe zu teil bei der Durchführung des Unternehmens, dessen Plan ihn durch sein ganzes wissenschaftliches Leben begleitet hat, und wie für alle Zweige seiner Thätigkeit, so auch für seine Wirksamkeit an den Königlichen Museen die gröſste Bedeutung gewinnen musste.

Es ist bekannt und gerade in den letzten Monden vielfach in die Erinnerung zurückgerufen worden, dass Curtius im Jahre 1852 in der Singakademie zu Berlin einen Vortrag über Olympia gehalten hatte, an dessen Schluss er einen schon von Winckelmann ausgesprochenen Gedanken aufnahm und mit lebhaftem Nachdruck auf die Bedeutung hinwies, welche eine Untersuchung dieser unter Schutt und Schlamm verborgenen heiligen Stätte der Hellenen für die Gegenwart haben würde. Man weiſs, wie durch eine im Anschluss hieran von Curtius, Karl Ritter und Karl Bötticher entworfene Denkschrift König Friedrich Wilhelm IV veranlasst wurde, den Plan aufzugreifen, dass aber die gerade damals sich ungünstig gestaltenden politischen Verhältnisse Griechenlands es rätlich erscheinen lieſsen, die Ausführung zu vertagen. Weniger bekannt ist, dass König Wilhelm selbst es war, der im Jahre 1869 den zurückgestellten Plan wieder in Anregung brachte. Aber auch da traten die politischen Ereignisse, diesmal im Vaterlande selbst, hindernd dazwischen. Erst am Anfang des Jahres 1873 gab der damalige Kronprinz, welcher seit 1871 zum Protektor der Königlichen Museen ernannt worden war und inzwischen Griechenland selbst besucht hatte, nach mannigfachen Beratungen mit Curtius und dem General-

direktor der Museen, Grafen von Usedom, eine erneute Anregung, die endlich zum Ziele führte. Hatte man sich anfänglich das ganze Unternehmen als ein preufsisches gedacht, so überzeugte man sich bald, dass es nunmehr nur als ein deutsches zur Ausführung kommen könne. Im Jahre 1875 hatte Curtius, der sich mit Fr. Adler in die wissenschaftlich-technische Leitung teilte, die Freude, den ersten Spatenstich gethan zu sehen; im Jahre 1881 stand man am Abschluss. Die Aufgabe der Herstellung von Abgüssen nach den gemachten Funden und ihrer Ergänzung und die Veröffentlichung der wissenschaftlichen Ergebnisse fiel wiederum Preufsen zu und hat Curtius bis an sein Ende beschäftigt. Seine letzte Kraft war dem »Entwurf einer Geschichte von Olympia« gewidmet, der einen Überblick über den gesamten wissenschaftlichen Ertrag des Unternehmens gewähren soll und selbst im Druck bis auf wenige Blätter noch unter seinen Augen hat zu Ende geführt werden können. Auch der Fürsorge für die nach Berlin gelangten Abgüsse und Originale hat er sich, obgleich sie nicht eigentlich in den Kreis seiner amtlichen Aufgaben fiel, doch mit vieler Liebe gewidmet, bis die von G. Treu geleitete, mit Hilfe des Bildhauers Grüttner ausgeführte Aufstellung und Ergänzung einen vorläufigen Abschluss gefunden hatte; und mit heller Freude hat er noch in den letzten Jahren wiederholt diese ihm vor allem am Herzen liegenden Denkmäler in jugendlich lebendigem Vortrag an Ort und Stelle teilnehmenden Zuhörern aus den verschiedensten Kreisen erläutert. In allen Phasen aber, welche das grofse Unternehmen durchlaufen hat, tritt deutlich hervor, wie nur das hohe persönliche Vertrauen, welches Kaiser Wilhelm I in Curtius setzte, die Durchführung ermöglicht hat: mehr als Ein Mal griff Er ein, und nicht selten weisen die darauf bezüglichen Schriftstücke Anordnungen oder wesentliche Zusätze oder Abänderungen von Seiner Hand auf, aus denen hervorgeht, welchen eingehenden Anteil und welche sorgfältige Erwägung Er der Durchführung des Unternehmens zuwandte. Dieses hohe Vertrauen und warme Interesse hatte Curtius sich erworben als Erzieher des Kronprinzen Friedrich Wilhelm. Von Seinem zwölften Jahre ab hatte er Ihm als Lehrer und Erzieher zur Seite gestanden und Ihn dann auch nach Bonn zur Universität geleitet. Nun trat er in Berlin zu dem ehemaligen Schüler als dem Protektor der Museen auch in ein amtliches Verhältnis und durfte mit stiller Genugthuung beobachten, in welchem grofsen Sinn der Hohe Herr diese Aufgabe auffasste und, ohne das freie Wirken und die persönlichen Überzeugungen der berufenen Leiter der einzelnen Sammlungen zu beschränken, doch überall mit kräftiger Hand fördernd einzugreifen verstand. In der Höhe und Universalität der Ziele, welche der Erlauchte Protektor für die Ihm unterstellten Anstalten erstrebte, wurden die Gedanken wieder lebendig, die einst Wilhelm von Humboldt und Altenstein in ihren Berichten an den König bei Eröffnung des Alten Museums niedergelegt hatten, Gedanken, die auch Curtius' tiefsten Überzeugungen entsprachen und seine Auffassung von den amtlichen Aufgaben der Leiter unserer Museen bestimmten. Diesen Überzeugungen hat er selbst, kurz nach seinem Eintritt in ihre Verwaltung, in einem jener anziehenden Vorträge Ausdruck gegeben, mittels deren er es verstand, die Gegenstände, welchen seine Berufsarbeit gewidmet war, den weiten Kreisen der Gebildeten zu fruchtbarem Verständnis zu bringen. Einige wenige, für seine Denkweise besonders bezeichnende Sätze aus dem letzten Teile seiner Betrachtungen mögen hier eine Stelle finden: »Das Kunstmuseum ist ein Ort der Sammlung, wo wir uns auf die ideale Welt besinnen, für die wir geschaffen sind, wo wir, von der Tyrannei des Augenblicks befreit, einer grofsen Vergangenheit still und ernst gegenübertreten, wo wir in einer freieren und gesünderen Luft atmen: die matte Seele

wird erfrischt, indem sie den alten Meistern nachdenkt und nachfühlt, was nicht möglich ist, ohne dass sie selbst ihre Schwingen regt und den Staub abschüttelt; der Geist gewinnt neue Spannkraft und auch für die Dinge der Gegenwart erst den richtigen Mafsstab.« »Die Museen sollen uns mit der Vergangenheit verbunden halten und uns davor bewahren, einseitig modern zu werden. Wie einst in Antiochien und Alexandrien, in Rom und Byzanz, so sollen sie auch bei uns auf die Grundlagen hinweisen, welche die Bildung der Gegenwart tragen. So aufgefasst werden die öffentlichen Sammlungen Plätze geschichtlicher Weltbetrachtung, ja sie werden dann auch im echt hellenischen Wortsinn Museen, d. h. Stätten des Musendienstes, stiller Sammlung geweiht und dem fruchtbaren Nachdenken über die Ziele des geistigen Lebens und die Gesetze seiner Entwickelung.« Wenn Curtius' nächstes Interesse naturgemäfs den Denkmälern des Altertums zugewandt blieb, so umfasste doch sein auf grofse Zusammenhänge gerichteter Geist gerade die Gesamtheit der ineinander greifenden Sammlungen und den durch Jahrtausende sich erstreckenden Gang der Kultur, der sich in ihnen spiegelt, mit lebhafter Anteilnahme; und es war ganz nach seinem Sinn, wenn sich unter den Auspicien des Kronprinzen eine Umgestaltung der Verwaltung vollzog, welche darauf abzielte, die Vereinigung der Direktoren zu gemeinsamer Arbeit und gegenseitiger Unterstützung zu erleichtern und zu fördern. »Die Museen«, so schrieb er in dem Entwurf zu einem Antrag an den vorgesetzten Minister, »sind mit dem öffentlichen Leben auf das Engste verbunden, aber sie bilden doch eine Welt für sich und einen eigentümlichen Organismus«, und für alles, was dessen ungestörte Thätigkeit sichern konnte, trat er mit dem ganzen Gewicht seiner Persönlichkeit ein.

Von dieser seiner Persönlichkeit ging auch hier, wie auf allen Gebieten seiner Thätigkeit eine Wirkung aus, der sich niemand entzog und entziehen konnte; sie war bedingt durch die Kraft unverbrüchlich festgehaltener Ideale und zuversichtlicher, mit seinem ganzen Sein und Denken verwachsener Überzeugungen. So lässt sein Tod auch in dem stillen Kreise derjenigen, welche zu der gemeinsamen Aufgabe der Verwaltung unserer Kunstsammlungen verbunden sind, eine Lücke zurück, von der jeder die Empfindung hat, dass sie niemals auszufüllen ist; aber jeder wird auch für immer mit Stolz der langen Jahre gedenken, während deren Ernst Curtius diesem Kreise angehört hat als der ehrwürdige Anwalt seiner besten und höchsten Ziele.

Berlin RICHARD SCHÖNE



PETER FLÖTNER

POKAL AUS KOKOSNUSS IN SILBER MONTIERT

IM BESITZ DES FREIHERRN VON HOLZSCHUHER ZU AUGSBURG

17



PETER FLÖTNER ALS BILDSCHNITZER

VON KONRAD LANGE

II

Die einzige bezeichnete Holzschnitzerei Flötners, die wir bis jetzt nachweisen können, ist die Statuette eines *Adam* im kunsthistorischen Hofmuseum zu Wien, die Domanig unter Fig. 2 und 3 seiner Abhandlung publiziert hat. Das Werk ist aus Buchsbaumholz und 0,345 m hoch. Es kam 1871 durch Tausch mit Herrn Eugen Miller von Aichholz in den Besitz des Allerhöchsten Kaiserhauses und galt damals für italienische Arbeit. Der deutsche Ursprung lässt sich aber hier deutlicher als bei anderen Werken Flötners an einer gewissen Unbeholfenheit, um nicht zu sagen Eckigkeit, der Stellung erkennen. Zum Teil beruht dies allerdings auf der steifen Bewegung des rechten Unterarmes, der ergänzt, und zwar, wie der erhaltene Ansatz zeigt, in zu starker Biegung ergänzt ist. Doch ist auch die starke Vordrängung der linken Hüfte und die Bewegung des linken Armes nicht sehr geschickt. Die linke rückwärts gedrehte Hand, die jetzt leer ist, hielt wahrscheinlich den Apfel, die rechte vermutlich einen Zweig zur Verdeckung der Scham. Auf dem als Grashügel charakterisierten Fufsboden befindet sich das Monogramm Flötners, das Balleisen zwischen den Anfangsbuchstaben seines Namens.[1]) Domanig fasst die Statuette als Einzelfigur auf und denkt sich Adam in dem Augenblick dargestellt, in welchem ihn Gott nach dem Sündenfall zur Rechenschaft zieht. »Die Gesichtszüge können für die eines verlegenen sich einer Thorheit bewussten Mannes gelten.« Näher läge es vielleicht, sie als Teil einer Gruppe des Sündenfalles aufzufassen. Aber die isolierte Ausführung des Erdbodens und der Umstand, dass das Monogramm auf diesem isolierten Stück Erdboden angebracht ist, scheint die Auffassung als Einzelfigur mehr zu stützen. Domanig hebt auch hervor, dass der Kopf auffallend flüchtig behandelt und es dem Künstler wohl mehr darum zu thun gewesen sei, »ein männliches Modell in einer interessanten Pose wiederzugeben als gerade einen Adam. Er gefällt sich darin, selbst offenbare Mängel, wie die stark abfallenden Schultern, die niedere Brust, den unschönen Rücken u. a. treu nachzubilden.«

Es ist Domanig entgangen, dass diese Statuette identisch ist mit dem von Passavant und Nagler (a. a. O.) erwähnten »Hirten Paris« aus der Sammlung Heinlein in Nürnberg, der aus dem Praunschen Kabinete stammte, $12^1/_2''$ hoch war und am Boden das Monogramm des Künstlers, P. F., mit einem Meifsel dazwischen zeigte.[2]) Die kleine Differenz in den Mafsen erklärt sich wahrscheinlich daraus, dass der Erdboden in der Mafsangabe des Kataloges nicht mitgerechnet ist. Die Statuette ging

[1]) Dieselbe Form findet sich auch bei Reimers Fig. 1.

[2]) Verzeichnis des Anton Paul Heinleinschen ausgezeichneten Kunstkabinets, Nürnberg 1832, S. 89 Nr. 411.

aus der Heinleinschen Sammlung in den Besitz des Herrn von Gemming über. Ehe sie in die Wiener Sammlung kam, galt sie für »Adam oder Paris«.

Was die vermutliche Entstehungszeit des Adam betrifft, so wird man davon ausgehen müssen, dass der italienische Einfluss, der sich sonst in fast allen Werken Flötners, und zwar in sehr ausgesprochener Weise, geltend macht, hier noch so gut wie gar nicht hervortritt. Im Gegenteil weisen die erwähnte Unbeholfenheit der Stellung und einzelne Härten in der Behandlung des Nackten auf einen Zusammenhang mit den älteren deutschen Bildschnitzerschulen, besonders der unterfränkischen Schule, aus der ja Flötner möglicherweise hervorgegangen ist, hin, und wir werden kaum fehlgehen, wenn wir dieses Werk noch vor die vorauszusetzende italienische Reise des Künstlers, also vielleicht noch vor 1521, datieren. Man vergleiche die Statuette nur mit den teilweise geradezu übertrieben schwungvollen Plakettenfiguren, um den stilistischen Abstand zu erkennen. Das Werk ist aber gerade deshalb für uns so wichtig, weil es uns zeigt, dass auch Flötner, wie andere bedeutende Künstler des XVI Jahrhunderts, die später dem italienischen Einfluss verfielen, als reiner Naturalist angefangen hat.



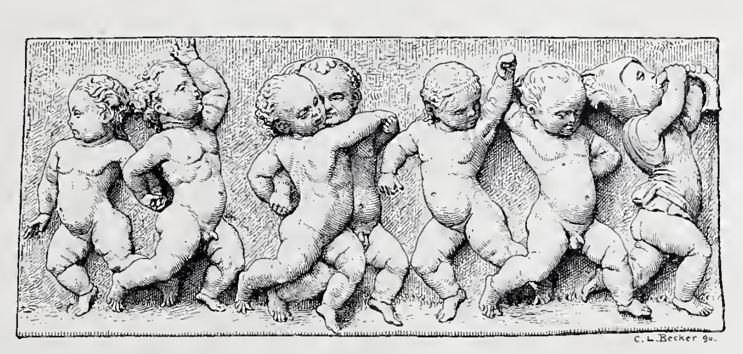
Peter Flötner.
Lautespielender Putto aus Holz.
Im Berliner Museum.

Sehr stark zeigt sich dagegen der italienische Einfluss bei einem vor mehreren Jahren im Münchener Kunsthandel erworbenen *lautenspielenden Putto* aus Lindenholz in der mittelalterlichen Skulpturenabteilung des Berliner Museums (Nr. 405 *A*), den ich als Arbeit Flötners aus seiner späteren Zeit in Anspruch nehmen möchte und hier zum ersten Mal publiziere. Die Statue ist etwa lebensgrofs, 0,552 m hoch ohne die hölzerne Basis, und bis auf einen der Länge nach herabgehenden Riss im Rücken vortrefflich erhalten. Auch die in Ölfarbe ausgeführte Bemalung ist noch die ursprüngliche. Der Knabe schreitet mit dem rechten Fufs ziemlich lebhaft aus und wendet den Blick ein wenig nach links in die Ferne. Er öffnet den Mund zum Singen und begleitet sich dabei mit der Laute. Die Stellung ist aufserordentlich frei und natürlich, die Behandlung des Nackten breit und auf die Entfernung berechnet, dabei aber doch sehr lebendig. Das Gesicht, zwar an sich nicht schön, zeigt die charakteristischen Züge kräftiger etwas derb entwickelter Kinder, und die Haare, die in freier Weise in die Stirn fallen, sind mit Rücksicht auf die hinzukommende Bemalung nur in allgemeinen Formen modelliert.

Der frühere Besitzer, der das Werk bei einem kleinen Händler in Paris gekauft hatte, hielt es für italienische Arbeit; in Berlin wird es richtig als deutsche Arbeit des XVI Jahrhunderts bezeichnet. Dieses Schwanken würde gerade bei einem Werke Flötners sehr bezeichnend sein, da ja dessen Arbeiten früher häufig für italienische gehalten wurden und teilweise auch jetzt noch gehalten werden.

Was mich aber besonders zu dieser Bestimmung veranlasst hat, ist der Umstand, dass die Statue ziemlich genau dem Putto-Typus auf Flötnerschen Holz-

schnitten, Zeichnungen und Plaketten entspricht, ja sogar in der Bewegung mit einigen Plakettenfiguren fast genau übereinstimmt. Man vergleiche z. B. aus der Serie der neun Putten mit Musenattributen diejenigen beiden, welche die Laute und die Flöte spielen, man kombiniere die Armbewegung des einen mit der Beinbewegung des anderen, und man wird fast genau den Berliner Putto erhalten. Überraschend ist ferner die Ähnlichkeit der Gesichtsformen mit denen der beiden kleinen Wappenhalter über dem Kamin des Hirschvogelhauses (s. die Tafel S. 164), wie denn die Körperformen mit denen der Putten auf der oben (S. 170) erwähnten Erlanger Handzeichnung mit dem Triumph der Kirche sowie auf mehreren Holzschnitten Flötners (z. B. Reimers Fig. 44 und 93) genau übereinstimmen. Wer eine gröfsere Zahl Flötnerscher Putten der Reihe nach ansieht, wird nicht nur in den Verhältnissen der ganzen Figur, sondern auch in zahlreichen Einzelheiten, z. B. der Bildung der Fettwülste an den Beinen, der Hände und Füfse die Eigentümlichkeiten des Meisters wiedererkennen. Nur die Haare sind bei Flötner meistens mehr aus dem Gesicht gestrichen. Die Figur dürfte zur Innendekoration eines Festsaals nach der Art desjenigen im Hirschvogelhause gehört und ursprünglich an erhöhter Stelle, auf einem Sims, Kamin oder Schrank gestanden haben. Ihre Bedeutung als Symbol der festlichen Benutzung des betreffenden Raums würde dann dieselbe sein wie die der musizierenden Putten am Kamin des Hirschvogelhauses.



Peter Flötner.
Puttentanz aus Buchsbaumholz.
Im Germanischen Nationalmuseum zu Nürnberg.

Ferner glaube ich mich nach längerem Schwanken überzeugt zu haben, dass das kleine in beistehender Figur abgebildete Buchsbaumrelief im Germanischen Nationalmuseum, das der Stadt Nürnberg gehört und schon in der Hertelschen Sammlung, aus der es stammt, als Arbeit Flötners bezeichnet wurde, wirklich von unserem Meister herrührt.[1]) Es ist 40 mm hoch und 90 mm breit und stellt sieben tanzende Putten dar. Die meisten davon sind vollständig nackt; nur derjenige rechts, der auf einem Horn bläst, hat den Oberkörper mit einem Wams und den Kopf mit einer Narrenkappe bedeckt. Die anderen sechs sind paarweise (immer ein Knabe und ein Mädchen) gruppiert und scheinen vollständig in der ausgelassenen Lust des Tanzes aufzugehen. Im Vergleich mit den analogen Plakettenfiguren und den Putten an den Säulenpostamenten des Hirschvogelkamins zeigen diese Figuren eine grofse Lebhaftigkeit der Bewegung, die fast schon ins Übertriebene ausartet. Auch ist ihr Relief höher als wir es gewöhnlich bei Flötner finden. Dennoch glaube ich an dem flötnerischen Ursprung festhalten zu müssen. Denn gerade für die übertriebene Lebhaftigkeit der Bewegung, die fast bis zur Verrenkung der Glieder geht, bietet der Puttentanz auf der Groteske Reimers Fig. 93 eine passende Analogie dar. Man ver-

[1]) Katalog d. Originalskulpturen S. 55 Nr. 414. von Rettberg, Nürnbergs Kunstleben S. 160. Schon Stockbauer hat es (Kunst und Gewerbe XXI, 1887, Beilage 2) als Arbeit Flötners abgebildet.

gleiche nur z. B. die Haltung von Leib und Oberschenkel der zweiten und dritten Figur von links auf dem Relief mit der äufsersten Figur rechts auf dem Holzschnitt!

Die Bestimmung des Reliefs ist mir nicht klar. An ein Goldschmiedemodell wird man wegen der starken Unterschneidungen nicht denken dürfen. Vielleicht haben wir es mit dem Füllungsornament eines Kästchens oder auch mit einer freien zwecklosen Schöpfung zu thun. Jedenfalls spricht die feine, fast miniaturartige Ausführung des Werkes im Vergleich zu der breiteren und dekorativeren des Berliner Putto für die Fähigkeit des Künstlers, sich den verschiedenen Aufgaben der Kunst und dem verschiedenen Standpunkt des Beschauers anzupassen.

Ob unter den anderen aus der Hertelschen Sammlung stammenden Miniaturschnitzereien aus Buchsbaum im Germanischen Museum, Fassungen für Edelsteine, ornamentale Aufsätze u. s. w. auch solche von Flötner sind, wie Stockbauer (a. a. O. S. 3) annimmt, wage ich nicht zu entscheiden. In dem Katalog der Hertelschen Sammlung, von der aber nur ein Teil der Holzschnitzereien ins Germanische Nationalmuseum gekommen, ein Teil verzettelt worden ist, werden, abgesehen von dem Puttentanz, noch folgende Holzschnitzereien als flötnerisch aufgezählt:[1])

Nr. 37: »Gott lässt den Adam entschlafen, um aus seiner Rippe die Eva zu bilden. Im Hintergrund des Bildes führt Gott die Eva dem Adam zu. Auf einer kleinen Tafel unter Glas und Rahmen.« Birnbaum 5″ × 3″ 10‴. (Verschollen.)

Nr. 38: »Lot und seine Töchter in der Höhle. Eine dergleichen Tafel unter schwarzem Rahmen.« Dies Relief stammt wahrscheinlich aus dem Praunschen Kabinet, wo als Arbeiten in Holz von Flötner angeführt werden: Nr. 162—170: Neuf Statues de neuf pouces. Lot et ses deux filles.[2]) Oval 1″ 5‴ × 1″ 7‴. (Verschollen.)

Nr. 39: »Landschaft. Im Vordergrunde eine Familie zu Tisch, im Hintergrunde Badende.« Buchenholz 2″ 6‴ × 3″ 6‴. (Verschollen.)

Nr. 40: »Verschiedene Bildungen: Genien, weibliche Gestalten, Ornamente, unter anderen auch das Strumpfband eines deutschen Fürsten (?), alles in einem grofsen Tableau unter Glas. Alle diese Gebilde von Holz sind halb erhabene Arbeit, nur einige der letzteren sind ganz erhabene Bilder.«

Von diesen sind ins Germanische Museum nur noch die unter Nr. 40 aufgezählten gekommen. Da von diesen aber die meisten sicher nichts mit Flötner zu thun haben, wird man sich auch den anderen Sachen gegenüber skeptisch verhalten müssen. Das Relief Lot und seine Töchter soll nach Domanig S. 3 in den Besitz des Antiquars Pickert in Nürnberg gekommen sein, doch kann sich der Bruder des letzteren, der jetzige Inhaber des Geschäftes, desselben nicht erinnern. Nr. 37 und 39 soll nach Domanig ein Dr. von Goes erworben haben.

In dem Verzeichnis des Heinleinschen Kunstkabinets werden ferner als Werke von Peter Flötner aufgeführt:

Nr. 412: Herkules kämpft gegen den nemeischen Löwen, Höhe des ersteren 10 Z., des letzteren 6½ Z., auf einem Postamente, woran das von Praunsche Wappen angebracht ist (ehemals im von Praunschen Kabinete). Ging in Pickerts Besitz über.

---

[1]) Vergl. die Sammlungen des Handelsgerichtsassessors Joh. Jak. Hertel, Nürnberg o. J. S. 160f. und von Eye, Auktionskatalog der Sammlung Hertel, Nürnberg 1864. Nr. 2054—2056. Aus letzterem sind die Materialien und Mafse im Text genommen. Von Eye schreibt die fraglichen Reliefs nicht dem Flötner zu, sondern hält sie für niederländische Arbeit.

[2]) Description du Cabinet de Monsieur Paul de Praun à Nuremberg. Par Christophe Theophile de Murr. Nuremberg 1797 S. 244.

Nr. 414*a* und *b*. Adam und Eva, an den Figuren einige Defekte. Jede Figur 4³/₄ Z. hoch. Aus dem von Praunschen Kabinete. Offenbar handelt es sich um kleine Einzelfiguren, so dass diese Nummer nicht mit Nr. 37 der Hertelschen Sammlung identisch sein kann. Die Figuren gingen in den Besitz des Herrn von Gemming über, der auch den Paris kaufte. Diese drei Stücke sind verschollen.

Auf Flötner dürften ferner zwei *Buchsbaumreliefs in Medaillonform* zurückzuführen sein, die sich in der Sammlung Spitzer befanden.[1]) Sie messen 40 und 41 mm im Durchmesser und stellen zwei sonderbarerweise nackte Cardinaltugenden dar. Beide sitzen in etwas ungeschickter Weise mit einer Dreiviertelwendung nach links und wenden den Kopf nach rechts um. *Fortitudo* hält im linken Arm einen Säulenstumpf und legt die Rechte auf einen zweiten Säulenstumpf. Ein schmaler Gewandstreifen schlingt sich um ihren im übrigen nackten Körper. *Justitia* ist vollkommen nackt dargestellt und schultert in der Linken ein Schwert, während die abgestreckte Rechte die Wage hält. Den Grund bildet bei beiden Medaillons eine Landschaft. Die Komposition beider Figuren stimmt — bis auf die Nacktheit — in allem Wesentlichen mit den entsprechenden Figuren zweier Plakettenserien der Tugenden von Flötner überein, so dass man die Buchsbaumreliefs, die ihrer Gröfse nach zwischen diesen beiden Serien in der Mitte stehen, vielleicht als Vorstudien zu den Plaketten auffassen kann. Ihre Bestimmung, als Modelle zu Goldschmiedearbeiten zu dienen, wird am besten durch die Medaillons mit nackten Frauen an dem Pokalentwurf Reimers Fig. 5 illustriert. Den Lichtdrucken nach zu schliefsen ist die Behandlung durchaus flötnerisch. Über den Verbleib der beiden Medaillons weifs ich nichts anzugeben.

Rein ornamentalen Charakters sind dann acht Medaillons (Dm. 53 mm) mit Ornamenten aus Buchsbaum- (oder Eschen-) Holz auf geschwärztem Eichenholzgrunde im Kunstgewerbe-Museum zu Berlin, die früher in der Sammlung C. A. Milani in Frankfurt a. M. waren und von dort in die Sammlung Felix kamen.[2]) Schon Bucher und Gnauth haben mit vollem Recht diese Medaillons mit dem Namen Flötners in Verbindung gebracht, denn das Ornament, Masken und Trophäen mit schwungvollem Rankenwerk, zeigt einen ihm sehr nahestehenden Stil. Wir haben es hier entweder mit Damenbrettsteinen oder mit Goldschmiedemodellen zu thun. Im Katalog der Sammlung Felix heifst es: Das Ornamentwerk ist von edelster und geschmackvollster Zeichnung, gröfster Noblesse und zierlichster, künstlerisch vollendeter Ausführung.

Dagegen sollen dem Flötner die sechs Buchsbaum-Medaillons mit der Geschichte des ersten Menschenpaares im Grünen Gewölbe in Dresden (Erbsteins Katalog S. 171 *p—u*), die Stockbauer (a. a. O. S. 3) ihm frageweise zuschreibt, nach dem Urteil des Herrn Hofrat Erbstein und des Herrn Dr. Berling nicht angehören.

Dem Flötner ziemlich nahe steht ein sehr schöner kleiner Buchsbaumfries im Herzoglichen Museum zu Braunschweig, von dem mir Herr Prof. P. J. Meier einen Abguss zugeschickt hat. Er stellt einen Triumphzug in etwas lockerer antikisierender Komposition dar, bei dem nur die Behandlung der Landschaft nicht recht flötnerisch ist. Das Modell ist z. B. an einem Ofen des Germanischen Museums als Fries ausgeführt worden (abgebildet in Seemanns Deutscher Renaissance I 79).

---

[1]) Collection Spitzer, kleine Ausgabe pl. LII Nr. 2275 und 2276.

[2]) Abgebildet bei Bucher und Gnauth, Das Kunsthandwerk (1876) Taf. LIX, und Historische Ausstellung kunstgewerblicher Erzeugnisse zu Frankfurt a. M. (1875) Nr. 78. Sammlung Eugen Felix, Leipzig (1886) S. 181, Nr. 976.

Der bei Bucher und Gnauth, Das Kunsthandwerk II (1875) Taf. 8, abgebildete hölzerne Bandwirkrahmen im Kunstgewerbe-Museum zu Berlin [1]) hat nichts mit Flötner zu thun. So ist also leider die Ausbeute ziemlich gering, wenn sich auch vielleicht das eine oder andere der verschollenen Stücke noch einmal wieder auffinden lassen wird.

Um so mehr freue ich mich, Flötners Werk um ein ganz hervorragendes Stück bereichern zu können, nämlich den *Kokosnuss-Pokal*, der sich im Besitz der Familie Holzschuher befindet und gegenwärtig an dem Aufenthaltsort des Familienseniors, des Herrn Oberregierungsrats a. D. Freiherrn August von Holzschuher, d. h. in Augsburg, aufbewahrt wird. Dieser hat mir in liebenswürdiger Bereitwilligkeit, mit Zustimmung seiner Verwandten, die Publikation des Werkes gestattet und mir aufserdem Notizen über die Geschichte desselben im XVIII Jahrhundert zur Verfügung gestellt.

Der Pokal, abgebildet auf beistehender Tafel, ist im ganzen 0,438 m hoch und besteht aus einer reich geschnitzten Kokosnuss von 0,47 m Umfang, die auf einem silbernen und vergoldeten Fufse in Gestalt eines doppelt gewundenen Weinstocks ruht und mit reichen vergoldeten Silberornamenten gefasst ist. Über einem schmucklosen Viertelwulst mit Hohlkehle, auf die nach oben ein Lorbeerwulst folgt, erhebt sich die figürliche Verzierung des Fufses in Gestalt mehrerer voll in Silber gegossener angeschraubter und vergoldeter Einzelfiguren und Gruppen. Dieselben befinden sich auf einem naturalistisch ausgeführten Erdboden mit Gras und felsigem Gestein, das vielleicht einen Hinweis auf Bergwerksbetrieb enthalten soll (s. unten S. 230). Es sind zwei Einzelfiguren und zwei Gruppen.

An der einen Seite (auf unserer Tafel nicht sichtbar) steht ein nackter Knabe breitbeinig da und hält das auf einem Baumstumpf aufstehende alte Holzschuhersche Wappen (mit dem einen Holzschuh), gekrönt von einem Mohren mit spitzer Mütze. Der kleine Wappenhalter, über dessen Arme die Enden der Wappenbinde herabfallen, blickt nach rechts auf einen am Boden stehenden flachen Korb mit Weintrauben nieder. Darauf folgt rechts (auf unserer Tafel links von hinten sichtbar) eine obscöne Tiergruppe, ein Ziegenbock, der eine Ziege bespringt. Zu dieser Gruppe gehört ideell, wenn auch räumlich von ihr getrennt, eine mit aufgerichtetem Oberkörper und gekreuzten Beinen am Boden sitzende Frau, die mit der Rechten einen Zipfel ihres Gewandes erhebt, als ob sie sich schamhaft dem Anblick der Tiergruppe entziehen wolle, während sie doch in Wirklichkeit — eine deutsche Vergognosa di Pisa — neben dem Gewand vorbei nach ihr hinschielt. Rechts von ihr liegt am Boden eine flache runde Flasche. Dann folgt eine besonders anstöfsige Gruppe: Ein sitzender bärtiger Satyr, den Oberkörper an einen Baumstumpf gelehnt, hat den Kopf auf die über diesem gekreuzten Arme gelegt und schläft, während eine rechts vor ihm sitzende Frau, die mit der Linken ein auf ihrem Schofse stehendes Gefäfs hält, sich mit der Rechten in obscöner Weise bei ihm zu schaffen macht.

Mitten aus diesen Gruppen wächst der besonders gegossene und an den unteren Teil des Fufses angelötete Weinstock empor, der aus einem dickeren und einem dünneren Stamm besteht und von Weinranken umwunden ist. Er wird oberhalb durch ein nodusartiges Glied abgeschlossen, das aus einem Kranz von umgebogenen Akanthusblättern, Weidenkätzchen und aufgeplatzten Erbsenschoten besteht und über dem ein hohlkehlenartig geschwungenes mit Gurken oder Rüben verziertes Glied folgt.

Der Hauptteil des Pokals, die Kokosnuss, zerfällt, wenn man den Deckel mitrechnet, sowohl der Höhe als auch der Breite nach in drei Teile. Drei wundervolle

[1]) Vergl. Bergau, Wartburg VII (1880) S. 39.

plastisch verzierte Ornamentstreifen aus vergoldetem Silber, die vom Fufs bis zum Rande emporlaufen und sich in gleicher Weise auf dem Deckel fortsetzen, stellen zusammen mit dem schmalen Bande am Rand, das ein graviertes Palmettenornament zeigt, die Fassung der Kokosnuss dar. In der Höhe bildet der Deckel, der natürlich aus derselben Kokosnuss gefertigt ist, den einen Teil, während der Hauptteil der Kokosnuss wieder in zwei, durch ein horizontales Flechtband getrennte Teile zerfällt, von denen der obere breitere drei figürliche Reliefs, der untere drei herrliche Rankenornamente mit Masken und Engelsköpfen (eins davon in beistehender Figur) zeigt. Der



Peter Flötner.
Detail vom Holzschuher-Pokal.

Zusammenstofs der senkrecht in die Höhe gehenden Streifen der Goldfassung mit dem Band an der Mündung ist durch Engelsköpfe, die auf Akanthusblättern aufsitzen, kaschiert.

Die Hauptfläche der Kokosnuss, die bei gewöhnlicher Betrachtung am meisten in die Augen fällt, ist mit drei in flachem Relief ausgeführten Darstellungen bacchischen Charakters verziert.

Die erste (auf unserer Tafel sichtbar) stellt den Triumph des Bacchus dar. Bacchus, ein dicker nackter und unbärtiger Mann von schwammigen Formen, wird von einem Ziegenbock auf schwerem, reich verziertem Triumphwagen nach links gezogen. Sein Haupt ist mit Wein bekränzt, in der vorgestreckten rechten Hand hält er eine Schale, in die ein nackter unbärtiger Mann, dessen Oberkörper über dem Wagen sichtbar wird, aus einer Henkelkanne Wein einschenkt. Links von dem letzteren erscheint ein nackter bärtiger Mann, der aus einer ähnlichen Henkelkanne trinkt. Vor dem Wagen schreiten zu beiden Seiten des Ziegenbocks zwei Personen her, vorn ein untersetzter unbärtiger Mann mit Porträtzügen im Kostüm des XVI Jahrhunderts, der an seiner linken Seite ein krummes Schwert hängen hat und in der Rechten ein hohes cylindrisches gebuckeltes Glasgefäfs hält, hinten eine nackte Frau, die einen Fruchtkorb auf dem Kopfe trägt. Der Wagen wird an seiner Hinterseite rechts von zwei nackten Männern geschoben, hinter denen zwei Satyrn folgen, von denen der eine bocksfüfsige, der auf den Schultern des anderen,

menschlich gebildeten, sitzt, sich auf den Rücken seines Vordermannes übergiebt. Im Hintergrunde werden Bäume und ein turmartiges Gebäude mit Zinnen sichtbar.

Das zweite Relief stellt acht Bacchanten und Bacchantinnen in ausgelassener Lust und in stark obscöner Weise dar. Den Mittelpunkt nimmt eine dicke, nackte, von hinten sichtbare Frau ein, die den linken Fufs auf eine umgeworfene und ausfliefsende Vase setzt. Neben ihr kniet rechts ein Mann, der mit beiden Händen in obscöner Weise an ihr herumhantiert, während sie ihm die rechte Hand auf den Kopf legt. Rechts davon schliefst sich eine würdige Gruppe an, ein nackter unbärtiger Mann, der in der gesenkten Linken eine Henkelkanne, in der erhobenen Rechten ein flaches Henkelgefäfs hält und sich auf den Rücken des knieenden Mannes übergiebt, neben ihm ein dicker, knabenhaft gebildeter Mann, der mit der Linken ein gewundenes Horn zum Blasen an den Mund setzt und mit der Rechten emporzeigt. Links von der mittleren Gruppe befinden sich noch zwei Gruppen. Eine nackte Frau liegt, sich übergebend, am Boden, indem sie mit der Rechten den Oberkörper aufstützt und mit der Linken in obscöner Weise nach einem Manne greift, der sie mit beiden Händen am linken Arme aufrecht zu halten sucht. Zu äufserst links ein oberhalb bekleideter unbärtiger Mann, der sich mit dem rechten Arm auf die Schultern einer Frau stützt und sein Wasser in ein Gefäfs ablässt, das diese ihm vorhält. Die Scene geht in einem Weinberg vor sich, dessen Reben den gröfsten Teil des Grundes füllen und nur links den Blick auf ein hoch gelegenes schlossartiges Gebäude freilassen.

Ganz besonders ausgelassen ist das dritte Relief. Es zerfällt in zwei Gruppen. Den Mittelpunkt der rechts befindlichen bildet eine nach links hin knieende Frau, die von einem bärtigen Manne mit einem Wedel geschlagen wird, während ein Knabe ihr eine Pfauenfeder in den After steckt und ein bärtiger, bebrillter Satyr, der rechts aus einer Thür heraustritt, sie mit einem Blasebalg klystiert.[1]) Die Gruppe links stellt einen langbärtigen Mann dar, der sich in seiner Trunkenheit von zwei Frauen stützen lässt, indem er ihnen die Arme auf die Schultern legt. In der linken Hand hält er eine Vase mit beweglichem Henkel. Die linke (ältere) der Frauen hält einen Knüppel in der rechten Hand, der linke Arm der rechten ist ebenso wie der mittlere Teil vom Körper des Mannes, offenbar der obscönen Darstellung wegen, früher einmal gewaltsam weggeschlagen worden. Im Hintergrunde dieses Reliefs ist rechts in ganz kleinem Mafsstab ein Symplegma zwischen zwei Satyrhermen angebracht, in der Mitte wieder ein Schloss auf einem Berge.

Der seitliche Abschluss aller drei Reliefs wird durch Pfeiler bewirkt, von denen immer die zwei zusammenstofsenden als Thorpfeiler zusammengefasst sind, so dass die durch die Thorbogen schreitenden Menschen oder Tiere eine sehr geschickte Verbindung zwischen den einzelnen Scenen herstellen.

Die unteren Teile der Kokosnuss sind als trapezförmige Flächen behandelt, die durch wundervolle Rankenornamente ausgefüllt werden. Zweimal wird der Mittelpunkt des Ornaments durch eine Maske (Figur S. 227), einmal durch den schon oben (S. 176) erwähnten Engelskopf mit vier Flügeln gebildet (auf unserer Tafel sichtbar).

Die drei Reliefs auf dem Deckel sind kleiner und flüchtiger ausgeführt. Sie stellen Scenen aus dem Bergwerksleben dar. Ein Bergmann mit Schale und Kanne auf der linken Schulter, die Rechte auf eine Hacke gestützt, verlässt nach links hin

[1]) Eine freie, aber fragmentarische Nachbildung dieser Gruppe befindet sich als Bleiplakette im Berliner Kunstgewerbe-Museum.

die Grube, in der man einen anderen noch arbeiten sieht. Ein zweiter fährt eine Schiebkarre nach links, am Boden liegt eine Flasche mit Kette. Ein dritter schmiedet etwas auf einem Amboss, links steht eine Hütte. Der Deckel wird von einem elegant profilierten Aufbau aus vergoldetem Silber gekrönt, der als obersten Abschluss eine ebenfalls silbervergoldete bacchische Gruppe trägt, nämlich einen dicken, nackten Knaben, der am Boden liegt und dem ein vor ihm stehender bärtiger, bocksfüfsiger Satyr aus einem Schlauche Wein in den Mund giefst.

Sämtliche Metallteile des Pokals sind an ihrer Oberfläche leicht gerauht, wodurch der Glanz des Goldes in feiner Weise gemildert und dieses in harmonische Übereinstimmung mit dem warmen, braunen Ton der Kokosnuss gesetzt wird.



Peter Flötner.
Friesornament in Holzschnitt.

Ich kenne nur wenige Goldschmiedearbeiten der deutschen Renaissance, die es in Bezug auf Eleganz des Aufbaues, Schönheit der Verhältnisse und tadellose Feinheit der Ausführung mit diesem Prachtstück der Nürnberger Goldschmiedekunst aufnehmen könnten. Erinnert die Ausbildung des Fufses in Gestalt naturalistischen Astwerkes noch an die Traditionen Dürers und der Spätgotik,[1] so ist doch sonst die ganze Ornamentik im Stil der entwickelten deutschen Frührenaissance gehalten. Geistreiche Erfindung und unerschöpfliche Laune spricht aus den figürlichen Verzierungen, und wenn auch der Ton derselben nach unserem heutigen Geschmack die Grenze des Erlaubten um ein Beträchtliches überschreitet, so darf man sich nur die Bestimmung des Ganzen, als Tafelschmuck bei üppigen Männergelagen zu dienen, ins Gedächtnis rufen, um ihn, wenn auch nicht zu entschuldigen, so doch wenigstens zu erklären. Man muss in der That bekennen, dass wohl von keinem Kunstwerke der Zeit der Geist feucht-fröhlichen Humors und zotiger Derbheit, der in den Trinkstuben der deutschen Patrizier des XVI Jahrhunderts herrschte, treffender und künstlerisch schöner verkörpert worden ist.

Die Ausführung zeigt eine Sicherheit in der Darstellung des Nackten, eine Beherrschung der Perspektive selbst bei schwierigeren Verkürzungen, wie sie nur einem vollkommen geschulten und ganz hervorragenden Bildschnitzer zugetraut werden darf. In einem Material, das der Bearbeitung so aufserordentliche Schwierigkeiten bietet wie Kokosnuss, und in ganz flachem Relief sind Wirkungen realistisch-perspektivischer Art erzeugt, wie man sie kaum für möglich halten sollte. Auch das Landschaftliche ist aufserordentlich fein behandelt und zeigt eine Menge einzelner Züge, die für die dekorative Wirkung des Ganzen keineswegs notwendig waren und einen liebevollen Realismus, eine wahrhaft unermüdliche Energie der Durchführung verraten.

[1]) Vergl. die Zeichnungen Lippmann Nr. 223, 251, 253 und die Zeichnung eines becherförmigen Reliquiars von Ludwig Krug aus dem Halleschen Domschatz, in dem bekannten Miniaturcodex der Aschaffenburger Bibliothek, J. H. von Hefner im Programm der Landwirtschafts- und Gewerbeschule zu Aschaffenburg 1837/38, G. v. Thérey, Kardinal Albrecht von Brandenburg etc. (1892) S. 27, und M. Rosenberg, Zeitschrift für christl. Kunst 1891 S. 374.

Was die Frage nach der Entstehungszeit und dem Urheber des Werkes betrifft, so ist zunächst daran festzuhalten, dass das Ganze aus einem Gusse und ohne Zweifel gleichzeitig ausgeführt ist. Selbst die Goldarbeiten, die doch sicher nur von irgend einem Goldschmied nach den Modellen des erfindenden Künstlers gegossen sind, zeigen eine so lebendige Behandung des Nackten und der Landschaft, dass sie von dem Erfinder selbst ciseliert sein müssen. Dagegen habe ich allerdings eine Zeitlang geschwankt, ob die Deckelreliefs, die etwas roher ausgeführt sind, nicht später hinzugefügt sein könnten. Aber abgesehen davon, dass der Deckel, der doch aus derselben Kokosnuss wie das Übrige geschnitten ist, ursprünglich gewiss nicht unverziert gewesen sein kann, hat mich eine genaue Untersuchung des Originals von der Irrtümlichkeit dieser Ansicht überzeugt. Die Deckelreliefs sind zwar entsprechend ihrem kleineren Mafsstab etwas flüchtiger ausgeführt als die übrigen, aber doch, wie es scheint, gleichzeitig und wenn nicht von derselben Hand, so doch wenigstens von einem Künstler derselben Richtung, vielleicht einem Gehilfen des Verfertigers. Dass dieser letztere ein Nürnberger war, wird schon durch das Holzschuhersche Wappen am Fufs nahegelegt und findet durch das Nürnberger Beschauzeichen, das N im Rund, das sich unter dem Fufse befindet, eine Bestätigung. Der Stil der Skulpturen, besonders der Ornamente, ist durchaus der der deutschen Frührenaissance, speciell der Nürnberger Kleinmeister der dreifsiger und vierziger Jahre des XVI Jahrhunderts.

Auffallenderweise befindet sich nun im Innern des Deckels, in etwas flüchtigem buntem Glasfluss ausgeführt, das vermehrte Wappen der Holzschuher mit der Jahreszahl 1593. Natürlich kann dies nach dem Gesagten nicht das Jahr der Entstehung sein, sondern sich höchstens auf ein späteres Ereignis, etwa auf einen Besitzwechsel, der mit dem Stück vorgegangen ist, beziehen. Dies ergiebt sich schon daraus, dass sich am Fufs das *alte* Holzschuhersche Wappen befindet, von dem sich das neue durch Verdoppelung des Holzschuhs sowie durch Hinzufügung zweier Orientalenköpfe nebst einem roten Kreuz in der Mitte unterscheidet. Dieses vermehrte Wappen wurde allerdings schon 1503 vom König Emanuel von Portugal dem Wolf Holzschuher (genannt der Ritter) wegen seiner im Kampf gegen die Mauren geleisteten Dienste verliehen, aber erst nach dessen Tode, 1547, von Kaiser Karl V der ganzen Familie bestätigt.[1] Es ist demnach wahrscheinlich, dass der Pokal, der ursprünglich nur das einfache Wappen zeigte, vor dem Jahre 1547 in Nürnberg für ein Mitglied der Familie Holzschuher ausgeführt worden war und erst im Jahre 1593 an die Hauptlinie, die seitdem das vermehrte Wappen erhalten hatte, überging.

Einen weiteren wichtigen Anhalt geben die Bergbau-Darstellungen, die den Deckel schmücken, und die Art, wie der Erdboden am Fufse behandelt ist, nämlich so, dass man auch darin eine Anspielung auf den Bergbau erkennen kann, aus dem gewissermafsen Reichtum und Wohlleben — in Gestalt des Weinstocks — emporwachsen. Die Besteller und Besitzer des Pokals müssen also Bergwerke besessen haben und durch Bergbau reich geworden sein.

Nun ist ja die Beteiligung am Hüttenbau bei den patrizischen Familien des damaligen Nürnberg nichts Seltenes. Aber gerade von der Familie Holzschuher hat sich in der Zeit, die für die Entstehung des Pokals in Frage kommt, nur ein Zweig, und zwar die sogenannte ungarische oder grüne Linie, mit Bergbau beschäftigt. Wir haben darüber ausführliche Nachrichten und können durch Kombination derselben mit den

[1] Vergl. Topochronographiae Reipublicae Norimbergensis (Handschrift in der Bibliothek des Germanischen Museums) 6. Teil Fol. 35 und die bekannten genealogischen Werke.

durch den Pokal selbst gegebenen Daten die Geschichte des letzteren mit ziemlicher Wahrscheinlichkeit ermitteln.[1])

Der Stammvater dieser ungarischen Linie war Friedrich (IX) Holzschuher (1442 bis 1534), der bis zu seinem Tode in Nürnberg lebte. Zwar wäre es aus stilistischen Gründen nicht unmöglich, dass er in den letzten Jahren seines Lebens den Pokal bestellt hätte, aber einerseits scheint er sich noch nicht mit Bergbau beschäftigt zu haben, andererseits wird man von einem 80—90 Jahre alten Manne nicht annehmen wollen, dass er ein so ausgelassenes, ja geradezu obscönes Werk bestellt habe.

Ganz anders liegen die Dinge bei seinem Sohne *Berthold* (VIII) *Holzschuher*. Dieser lebte anfangs auch in Nürnberg, siedelte dann aber, wir wissen nicht wann, nach Kislavitz in der Niederlausitz über, einem Schloss und Dorf, das er käuflich erwarb und wo er 1546 starb. Seine Erben, die durch Bergbau reich wurden, nannten sich nach diesem Stammsitz de Kislavitz. Also hat wohl schon Berthold in seinem neuen Wohnsitz Bergbau getrieben, obschon dies in den genealogischen Nachrichten nicht ausdrücklich erwähnt wird. Wenn er sich nun veranlasst sah, einen Teil seines durch Erzbergwerke erworbenen Reichtums zur Anfertigung eines so kostbaren Gefäfses zu verwenden, so lag es gewiss nahe für ihn, einen Nürnberger Künstler mit diesem Auftrag zu betrauen, zumal da er doch ohne Zweifel auch nach seiner Übersiedlung nach Kislavitz mit Nürnberg in Verbindung blieb[2]) und in der Lausitz schwerlich Künstler finden konnte, die dazu imstande gewesen wären.



Peter Flötner.
Friesornament in Holzschnitt.

Dass dieser Berthold Holzschuher nun in der That der Besteller des Pokals war, ergiebt sich mit ziemlicher Wahrscheinlichkeit aus den Nachrichten über seine Söhne und Enkel. Er war zweimal verheiratet, zuerst mit einer geborenen Bertin (Bart) von Prag und nachher mit einer geborenen Dorothea Imhof aus Rothenburg a. d. Tauber, einer Tochter Georg Imhofs und der Veronika Wernitzer. Von der ersten Frau hatte er einen frühverstorbenen Sohn Stenzel (Stanislaus) und einen Sohn *Alexander*, der sich mit Bergbau beschäftigte und im besten Mannesalter 1564 in Letowitz in Mähren starb. »Er wohnet und bauet«, so heifst es von ihm in der Genealogie, »das Bergwerk zum Gottesberg, auch auf dem Kupferberg in der Kron Beheim, ward ein sehr reicher Mann, also dass er Städtlein und Dörflein hätt (es wird besonders das Schloss Baltzenstein genannt), welches er aber nachmals alles wieder in das Bergwerk verbauet. Und hat seine Wohnung täglich im Land zu Mähren gehabt, lebt seines Ein-

[1]) Vergl. J. Ch. Gatterer, Historia genealogica dominorum Holzschuherorum, Norimberg. 1755 S. 146ff.; Biedermann, Geschlechtsregister des hochadligen Patriziats zu Nürnberg. 1748. Taf. CLXXIX ff. Die Kollektaneen zu dem Gattererschen Werke befinden sich noch in demjenigen Teile des Holzschuherschen Archivs, der jetzt im Germanischen Museum zu Nürnberg aufbewahrt wird. Weder hier noch in den Familienakten, die sich in der Verwahrung eines Nürnberger Notars befinden, und von denen mir ein Fascikel, das über die ungarische Linie handelt, vorliegt, ist über die Entstehung des Pokals irgend eine Notiz aufzufinden gewesen.

[2]) Seine Witwe siedelte nach seinem Tode wieder nach Nürnberg über.

kommens und zeugt drei Söhn.« Von der zweiten Frau, die er 1520 heiratete, hatte Berthold vier Söhne und zwei Töchter, von denen einige früh starben. Der älteste von den überlebenden war *Erasmus*, geboren 1522, gestorben 1593, der eigentliche Stammhalter der ungarischen Linie, der auch als der einzige in diesem Zweige den Verkehr mit der Nürnberger Hauptlinie aufrecht erhielt. Von ihm existiert noch im Archiv der Holzschuher abschriftlich eine »Genealogie oder Geschlechtsregister des hochadelichen Geschlechts der Holzschuher von Nürnberg, welche in das Königreich Ungarn gekommen, gewohnet, sich darinnen genähret und zugewachsen«. Man sieht daraus, dass er sich für die Familienverwandtschaft interessierte und in stetem Verkehr mit der Hauptlinie blieb.

Dieser Erasmus nun liefs sich zu Rosenau (Rudawania) in Ungarn, sechs Meilen von Kaschau, nieder, heiratete dort 1565 eine Katharina Kyraly von Radeneck und »bauete allda Bergwerk, Ackerland, Wiesmatt und Weingarten«. Im Jahre 1569 kam er auf einen Tag zum Besuch seiner Verwandten nach Nürnberg, wiederum ein Zeichen, dass er das verbindende Glied zwischen den beiden Familien war. Er starb am 13. November 1593 in Rosenau, wo er auch begraben liegt.

Entscheidend für unsere ganze Frage ist nun die Thatsache, dass dieses Todesdatum mit dem Datum des später hinzugefügten vermehrten Holzschuherischen Wappens im Deckel des Pokals übereinstimmt. Die Vermutung liegt nahe, dass Erasmus bei seinen Lebzeiten, entweder direkt von seinem Vater oder von seinem 29 Jahre vor ihm verstorbenen Halbbruder Alexander den Pokal geerbt hatte und dass derselbe bei seinem Tode aus irgend welchen Gründen in den Besitz der Hauptlinie in Nürnberg überging.

Eine Bestätigung dafür ergiebt sich nun aus dem Umstande, dass noch in dem Todesjahre des Erasmus sein damals ältester[1]) Sohn Martin (IV), der 1575 geboren, also beim Tode des Vaters 18 Jahre alt war, bei Gelegenheit einer Vetternreise nach Nürnberg ging und dort *Zahlungen aus der Familienstiftung entgegennahm*. Von diesem Aufenthalt heifst es in dem Nachtrag zu der erwähnten Genealogie: »Anno 1593 ist er bei der Freundschaft in Nürnberg 14 Tag geblieben und in 13 Wochen wieder nach Haus kommen, *auch viel schöne Quittungen in seinem Buch von den empfangenen Jahrgeldern aufgezeichnet*«. Gatterer sagt in seinen Kollektaneen, dass er »von Anno 1609 bis 1637 mit Herrn Sigmund Gabriel Holzschuher fleifsig korrespondiert, auch zu verschiedenen Malen *Gelder von der Stiftung der Herren Holzschuher zur Bestreitung seiner Notdurft, auch Versorgung seiner Mutter und Kinder erhalten*«. Und Veit Holzschuher bemerkt zu der obigen Notiz der Genealogie: »Sind die von der Stiftung ihme übermachte dona gratuita und subsidia charitativa, als er solche ihme geleistete Hülfe in seinen anhero abgelassenen unterschiedlichen Schreiben selbsten nennet«.

Eine eigentliche Verarmung der ungarischen Linie ist aus dieser Inanspruchnahme der Familienstiftung wohl nicht zu erschliefsen. Denn Martin Holzschuher († 1645) ist später ein angesehener Mann in Rosenau geworden, hat das Amt eines Ratsgeschworenen, Bürgermeisters, Kirchenvaters und Landtagsabgeordneten bekleidet und sich zweimal mit Frauen von Adel verheiratet. Aber es könnte immerhin sein, dass ein vorübergehender Rückgang der bergmännischen Unternehmungen der Familie, vielleicht gerade in der Zeit des Todes seines Vaters, ihn genötigt hätte, Gelder von seinen Verwandten aufzunehmen. *Bei dieser Gelegenheit scheint er nun den Pokal mit nach Nürnberg gebracht und gegen die Zahlungen aus der Familienstiftung verkauft oder verpfändet zu haben.*

[1]) Der Erstgeborene, David, geb. 1521, war schon 1590 gestorben.

Leider wird in den mir zugänglich gewesenen Teilen des älteren Holzschuherschen Archivs der Pokal selbst nicht erwähnt, so dass dieser ganze Zusammenhang nur auf Kombination beruht. Aber das Zusammentreffen des Todesdatums des Erasmus Holzschuher, der Reise seines Sohnes Martin nach Nürnberg und des Datums im Innern des Deckels macht die letztere sehr wahrscheinlich. Ich habe die Nachrichten so ausführlich mitgeteilt, weil nach dem Wortlaut der Aufzeichnungen früher ein Rechnungsbuch und eine Korrespondenz Martin Holzschuhers existiert haben müssen, die möglicherweise noch einmal gefunden werden könnten. Bis dahin wird man sich mit der Hypothese begnügen dürfen, dass der Pokal auf Bestellung des 1546 gestorbenen Berthold Holzschuher angefertigt und aus der ungarischen Linie im Jahre 1593 an die Hauptlinie gelangt ist.

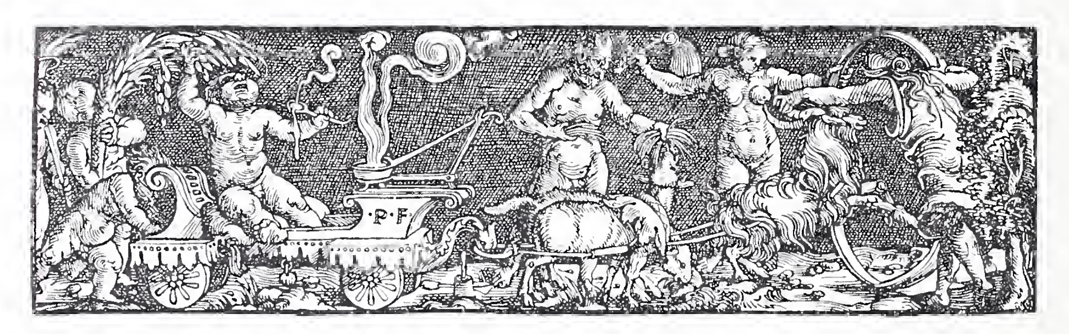
Wenn wir nun auf dieser Grundlage nach dem künstlerischen Urheber des Werkes fragen, so stimmt zunächst die vermutliche Entstehungszeit des letzteren vor 1546 (d. h. vor dem Tode Berthold Holzschuhers) genau mit den Lebensdaten Flötners überein, denn dieser ist ja in demselben Jahre gestorben. Ich wüsste auch in der That keinen anderen Nürnberger Künstler aus der ersten Hälfte des Jahrhunderts, der die Formen der Renaissance, besonders im Ornament, in der Weise beherrscht hätte, wie wir es hier sehen. Dazu kommt, dass die Reliefs der Kokosnuss von einem Bildschnitzer stammen, der sich als ein Meister in dieser Kunst bekundet und der gleichzeitig imstande war, die Modelle für die vollkommen damit übereinstimmenden Goldschmiedearbeiten des Pokals zu liefern. Wer sollte das aber anders gewesen sein als Flötner, den wir als Bildschnitzer kennen, dessen Vorliebe für seltsame und schwer zu bearbeitende Materialien durch Neudörfer bezeugt wird, und von dem wir wissen, dass er besonders gern plastische Modelle für Goldschmiede geliefert hat?

Endlich fehlt es auch nicht an ganz bestimmten Hinweisen auf Peter Flötner. Ein Monogramm des Künstlers ist allerdings an dem Pokal ebensowenig zu finden wie ein Meisterzeichen eines Goldschmieds. Aber in den Ornamenten der senkrechten Streifen der Goldfassung finden sich die bekannten Flügelpaare, und zu den unteren Ornamenten der Kokosnuss gehört ein Engelskopf mit Flügeln an den Schläfen, was beides nach dem oben (S. 176) Gesagten beinahe als Signatur Flötners gelten kann. Vor allen Dingen aber ist der ganze Stil des Werkes durchaus flötnerisch.

Im ersten Augenblick könnte man allerdings durch die noch an spätgotische Weise anklingende Bildung des Fufses irre gemacht werden. Aber bei genauerem Hinsehen überzeugt man sich, dass die Formen im einzelnen durchweg der Renaissance angehören. Und zwar finden sich zunächst unter den Ornamenten eine ganze Reihe derjenigen Motive, die schon Reimers als charakteristisch für Flötner nachgewiesen hat: Engelsköpfe von lebhaftem Ausdruck (sowohl an der Kokosnuss wie an der Silberfassung), Ochsenschädel mit Bandenden oder zickzackförmig herabhängenden Tuchzipfeln (vergl. Reimers Fig. 4, 10, 11, 12, 18), Mascarons, aus deren Kopfe oder Munde symmetrisches Blatt- oder Rankenwerk herauswächst (vergl. Reimers Fig. 3 am Postament des hinteren Bettpfostens, Fig. 5 und 8 unten, Fig. 7, 10 am Pilasterkapitäl und der Pilasterfüllung, Fig. 11 an der mittleren Füllung der Bettwange, Fig. 25 unten, 33 u. s. w.), Vasen mit daraus emporwachsendem Blattornament (vergl. Reimers Fig. 3, 5, 10, 12, 18, 42, 44), Trophäengruppierungen (Reimers Fig. 4, 10, 25 mitten), Blattwülste (Reimers Fig. 2, 3, 5, 8, 10, 11, 25, Lichtwark Fig. 59), Schuppenornamente (Reimers Fig. 2, 5, 8), Flechtbänder (Reimers Fig. 5, 10, Hirths Formenschatz 1884, 67 und 88). Mit dem Rübenmotiv vergl. die Birnen

an dem einen Dresdener Pokalentwurf Reimers Nr. 73. Dazu kommt, dass die Blattformen der Ornamente unter den Hauptreliefs fast genau übereinstimmen mit denen der Grottesken Reimers Fig. 44 und 93. Endlich hat der Akanthus die bekannte und für Flötner charakteristische spitzblätterige Form (Reimers S. 11 und Fig. 2, 3, 5, 7, 8, 9, 18, 93).

Durchaus flötnerisch ist sodann der Stil der figürlichen Reliefs. Die Ausführung des Grases und der Baumblätter, der Baumstümpfe, Wurzeln, Weinranken, ja selbst die naturalistische Behandlung der Rinde des Weinstocks, die Art, wie die Gebäude im Hintergrunde dargestellt sind, die Modellierung der Gewänder mit ihren senkrecht herabfallenden Zickzackenden und ihren schwungvollen gebogenen Faltenzügen, die frische und detaillierte Wiedergabe des Nackten, alles das ist uns aus Flötners Plaketten zur Genüge bekannt. Einzelne Züge erinnern lebhaft an solche in den Plaketten und Holzschnitten, so z. B. der Triumph des Bacchus an den beistehenden Holzschnitt. Der Wedel in der Hand der einen Figur ist derselbe wie der in der Hand der nackten



Peter Flötner.
Holzschnitt »Triumph des Bacchus«.

Frau dieses Holzschnitts, und findet sich auch auf der Erlanger Handzeichnung des Triumphs der Kirche und dem Kartenspiel, das bebrillte Gesicht des einen Satyrs kommt wiederholt auf den Plaketten vor. Auch die flatternden Haare und Gewandzipfel, selbst die abgespreizte Zehe einiger Figuren gehören zu den stehenden Merkmalen des flötnerschen Stiles.

Wenn wir genau wüssten, wann Berthold Holzschuher den Bergbau begonnen hat und nach Kislavitz übergesiedelt ist, würden wir vielleicht eine genaue Datierung des Pokals wagen dürfen. Leider ist uns das aber nicht bekannt. Jedenfalls wird man seine Anfertigung zwischen die Jahre 1534 (Todesjahr Friedrich Holzschuhers) und 1546 (Todesjahr Bertholds) zu setzen haben. Denn von Friedrich Holzschuher hatte Berthold ohne Zweifel die Mittel geerbt, die zum Ankauf der Gruben in Kislavitz nötig waren. Und eine noch genauere Datierung lässt sich aus dem Fehlen des Meisterzeichens entnehmen, da dieses seit 1541 in Nürnberg obligatorisch war.[1] Wir hätten es also mit einem Werke aus den Jahren 1534—1541, also aus Flötners reifster Zeit zu thun.

Auch die spätere Geschichte des Pokals ist nicht ganz aufgeklärt. Jedenfalls ist er längere Zeit nach 1593, wahrscheinlich weil man sich seiner obscönen Darstellungen schämte, wieder verkauft oder an Verwandte abgetreten worden. Das geht daraus her-

[1]) Vergl. Stockbauer, Kunst und Gewerbe, 1876 S. 113 ff., und M. Rosenberg, Der Goldschmiede Merkzeichen S. 238.



FLORENTINER MEISTER DES XVI JAHRHUNDERTS

BRONZEBÜSTE DES FRANCESCO DEL NERO

IM K. MUSEUM ZU BERLIN

LICHTDRUCK D. REICHSDRUCKEREI



vor, dass er 1783 von dem Hauptzweige der Familie wieder zurückerworben werden musste. Aus diesem Jahre stammt nämlich eine wortreiche, aber wertlose Beschreibung des Werkes, die mir zur Einsicht vorgelegen hat und in welcher der Pokal ganz willkürlich dem Wenzel Jamnitzer zugeschrieben wird. Diese Beschreibung, die von einer Zeichnung aus derselben Zeit begleitet ist, befand sich in zwei Umschlägen, von denen der eine die Aufschrift trägt: »Erkauft von denen von Schwabschen Relikten zu Bislohe (bei Fürth)«, der andere: »Beschreibung des schönen Pokals mit der Kokusnuss, welcher von der L. von Holzschuherschen Familie denen von Faberschen Relikten pro 300 Fl. abgekauft wurde. Anno 1783«. In den noch vorhandenen Rechnungen heifst es unter dem Jahre 1783: »Aus der Schwabischen Auktion einen Becher von einer künstlich geschnitzten Kokosnuss gekauft ... 300 Fl.«; der Name Faber erklärt sich daraus, dass eine von den drei Schwestern Schwab, die das Gut Bislohe zuletzt hatten, eine verwitwete Hofrätin von Faber war. Die Familie Schwab aber, die aus Windsheim im Aischgrund stammte, war mit den Holzschuhern verschwägert, seitdem Katharina Holzschuherin 1573 einen Heinrich Schwab geheiratet hatte. Es scheint also, dass das Prunkstück bei irgend einer Gelegenheit nach 1593 in den Besitz der Familie Schwab übergegangen war. Auch nach dieser zweiten Rück-Erwerbung scheint die Hauptlinie sich sofort wieder bemüht zu haben, das anstöfsige Kunstwerk zu veräufsern. Wenigstens heifst es in der erwähnten Beschreibung vom Jahre 1783, dass es »seit 1593 in einer adlichen Familie conserviret worden (!) und zu ewigen Zeiten als ein fidei commiss in dieser Familie beibehalten werden soll. Seitdem aber itzo der männliche Stamm ausgestorben, so ist gegenwärtig dieses kostbare Stück seit kurzer Zeit zu verkaufen und glaube, dass es um 30000 Fl. kann verhandelt werden«. Zu diesem Verkauf ist es aber damals nicht gekommen. Es wäre wünschenswert, dass das Stück, welches gerade unter den Werken aus der früheren Zeit der deutschen Goldschmiedekunst der Renaissance seinesgleichen nicht hat, durch Ausstellung in einem Museum in weiteren Kreisen bekannt gemacht würde.

DIE BRONZEBÜSTE DES FRANCESCO DEL NERO IM BERLINER MUSEUM

VON WILHELM BODE

Wenn ich in den alten Klosterräumen von Santa Maria sopra Minerva die Freunde in der Kunstabteilung des Unterrichtsministeriums begrüfst habe, kann ich bei Austritt auf den Platz selten der Versuchung widerstehen, wenigstens einen flüchtigen Blick in die ehrwürdige Kirche zu thun, die, wie keine zweite in Rom, durch die Fülle, Mannigfaltigkeit und Schönheit ihrer Kunstdenkmäler ausgezeichnet ist, war sie doch die Parochialkirche der Florentiner in Rom. Ist der Sakristan oder ein kalibanartiges Geschöpf, das ihn meist vertritt, zur Hand, so versäume ich es nicht, mir einen Raum aufschliefsen zu lassen, der trotz Schmutz und Unordnung die Mühe lohnt, mit der man sich zwischen aufgetürmten Kirchenstühlen und Totenbahren den Anblick der hierher verbannten Monumente erkämpfen muss. Hat doch dieser im rechten Schiff, nicht weit vom Haupteingang liegende Raum, der ursprüng-

lich ein Nebenausgang der Kirche war, neben seinem malerischen Reiz zugleich einen spukhaften Zauber, der wohl begründet sein mag in der Bannung heidnischer Halbgötter in den Kreis christlicher Darstellungen an prunkhaften Marmordenkmälern römischer Kirchenfürsten, sowie auf die spukhafte Gewalt der Totenbahren und des Flitterschmucks für Totenfeste, die vor den Monumenten aufgespeichert sind. Seit Jahrzehnten habe ich die eigentümlichen Wirkungen dieses Spuks gesehen, und — wenn es mir auch nicht vergönnt gewesen ist, demselben selbst einmal beizuwohnen oder gar ihn zu enträtseln, — so packt mich doch bei jedem neuen Besuche der Kirche wieder die Neugierde, was in diesem Vorraum eines Beinhauses inzwischen Neues sich zugetragen haben könnte.

Unter den Grabfiguren und Büsten, soweit sie überhaupt sichtbar waren, war eine von besonderem Interesse: eine jener kurzen untersetzten Marmorbüsten aus der Zeit und im Charakter der späteren Portraits Raffaels, deren in den Kirchen Roms, besonders gerade in der Minerva, etwa acht oder zehn noch erhalten sein mögen. Vor einem Jahrzehnt oder länger hatte sich diese Marmorbüste plötzlich in eine Bronze verwandelt, deren Patina ihre Jugend mit ihrer goldig-warmen Patina bekundete. Doch nach einiger Zeit that der Zauber des Orts wieder seine Wirkung: die alte Marmorbüste erschien, verjüngt durch Reinigung von uraltem Schmutz, wieder an ihrem Platze und die Bronzebüste war verschwunden. Indessen ihr Schicksal sollte damit noch nicht abgeschlossen sein: nachdem wieder eine Reihe von Jahren ins Land gegangen war, fand ich eines Tages die Nische, in der die Büste gestanden hatte, ganz leer. Ein andermal war eine tüchtige Marmorbüste aus guter Renaissance mit einem schlechten Machwerk aus später Zeit vertauscht, zu der weder Grabmal noch Inschrift passten; die alte Büste hat sich aber bisher nicht wieder angefunden. Oder eine gute Büste aus der Kirche selbst wurde mit einer schlechten Büste aus diesem Vorrat ausgetauscht, um dann gelegentlich ganz zu verschwinden.

Im vorigen Jahr stattete ich dem Raume wieder einmal einen Besuch ab. Bahren und Stühle waren zum Teil von der einen Seite auf die andere gerückt, und ein paar früher fast völlig verdeckte Monumente waren dadurch zu Tage gekommen. Unter denselben fiel mir ein gröfseres Denkmal mit der stattlichen Marmorbüste eines bejahrten Mannes auf, der mir bekannt vorkam; bei näherer Besichtigung erkannte ich nicht nur denselben Mann, von dem unsere Berliner Sammlung eine grofse Bronzebüste besitzt, sondern ich überzeugte mich, dass beide Büsten vollständig übereinstimmend sind. Infolge der eigentümlichen Verwandlung, die ich mit jener Marmorbüste aus Raffaelischer Zeit in diesem Raume schon erlebt hatte, wandelte mich der unheimliche Gedanke an, unsere Büste würde doch nicht etwa auch ein moderner Bronzenachguss nach dieser Marmorbüste sein? Die Untersuchung des hoch angebrachten Kunstwerks in der Nähe ergab erfreulicherweise, dass die Marmorbüste wesentlich hinter der Berliner Bronzebüste zurücksteht, dass sie sich zweifellos als eine Kopie derselben charakterisiert, wenn sie auch nicht viel später entstanden sein wird. Auch ergab die lange Grabinschrift unter der Büste genügenden Anhalt, um den Mann, den auch unsere Bronzebüste darstellt, richtig zu benennen. Diese Berliner Büste war vor einigen Jahren mit einer Auswahl aus der wertvollen Sammlung von Bronzen des Herrn Henry Pfungst in London erworben. Herr Pfungst wusste von der Herkunft nur, dass sie aus Italien stamme und angeblich einen Conte del Nero darstelle. Die Inschrift am Grabe bestätigte dies; auch gab sie noch verschiedene interessante Einzelheiten über den Dargestellten. Sie lautet:

D. O. M.
Hic summe industriae uir pa
tritius Florentinus quaestor Clementis
VII. pont. max. fuit cuius thesauros
cum fide administravit Augustinus
fratri optime desemerito et grati
animi ostendēdi causa et memoriae
ipsius colendae multis cum lacrim(is)
po. vix. an. LXXVI. m. I. D. XXVIII
obiit IIII. idui iulii M. D. LXIII.

Der langjährige Quästor des zweiten Mediceerpapstes war Francesco del Nero, ein Mitglied der Florentiner Familie del Nero, dessen jüngerer Bruder, wie die Grabschrift sagt, in der That Agosto hiefs. Beim Durchblättern von Bocchis »Bellezze« fand ich, dass die Familie einen Palast am Arno neben dem Palazzo Torrigiani besafs, den Baccio d' Agnolo gemeinsam mit einem Mitglied der Familie, Tommaso del Nero, erbaute und ausschmückte. Bocchi giebt eine ausführliche Beschreibung des Palastes, der heute wesentlich verändert und mit dem Palazzo Torrigiani verbunden ist; in einem der Säle erwähnt er auf dem Kamin »una testa in bronzo di Francesco del Nero«. Da er denselben ohne jeden Beisatz nennt, ist es wohl zweifellos, dass das berühmteste Mitglied, der Kardinal und Freund des Mediceerpapstes darunter verstanden war; den jüngeren Francesco nennt er ausdrücklich »figliuolo di Agostino«. Dass jene Bronzebüste mit der Berliner identisch sei, ist schon deshalb wahrscheinlich, weil Bronzebüsten im XV wie im XVI Jahrhundert durch ihre Kostspieligkeit und Schwierigkeit der Arbeit Seltenheiten waren, so dass selbst nur von wenigen fürstlichen Personen solche erhalten sind. Der Umstand, dass die Marmorbüste über dem Grabmal in Rom, wo er starb, eine Kopie der Berliner Bronzebüste ist, macht es noch zweifelloser, dass dieselbe eben jene Bronzebüste im Florentiner Palast ist, welche Bocchi erwähnte; sie war das monumentale Abbild, das man von dem Verstorbenen besafs, daher kopierte man sie auch für sein Grabmonument.

Nachdem die Persönlichkeit und die Herkunft unserer Bronzebüste festgestellt ist, bleibt die schwierigere Frage zu lösen, wer der Künstler der Büste sei. Darauf vermag ich leider auch nicht einmal vermutungsweise eine Antwort zu geben. Francesco ist in der Büste dargestellt als bejahrter, völlig kahlköpfiger Greis, freilich noch in voller körperlicher und geistiger Frische; er mag siebzig Jahre alt oder doch diesem Alter nahe sein. Da er 1563 im siebenundsiebzigsten Jahre starb, wird die Büste um das Jahr 1550 oder wenig später angefertigt sein. Mit dem Stil der bekannten Künstler dieser Zeit zeigt die Büste aber keinerlei Verwandtschaft. Der schlichte fast derbe Naturalismus in der Auffassung und Behandlung des Kopfes erinnert noch an die Meister des Quattrocento; die Gröfse und derbe Breite in der Behandlung, die sich in voller Frische geltend macht, weil das Thon- oder Wachsmodell nach dem Guss durch Ciselieren oder gar durch Feilen nicht berührt worden ist (selbst die Gussstangen sind hier und da nur ganz flüchtig abgeschnitten worden) ist dagegen schon ein charakteristisches Zeichen des Cinquecento, das alle technischen Schwierigkeiten überwunden hatte. Besonders raffiniert und wirkungsvoll ist die Behandlung der Haut mit den Stoppeln des Bartes. Auch der ideale togaartige Mantel, der über dem Rock auf der Schulter mit einem Knopf zusammengehalten ist, stammt aus einer Zeit, in der die Antike als unmittelbares Vorbild selbst für Portraits und Darstellungen aus dem alltäglichen Leben mafsgebend wurde. Aus der Hochrenaissance sind uns überhaupt ver-

hältnismäfsig wenige Büsten erhalten: die Büste der Catarina Cibò, vielleicht von Cristoforo Romano, das grofse Reliefportrait des Kardinals Giulio del Monte, das mit Wahrscheinlichkeit dem Antonio Sansovino zugeschrieben wird, um ein paar Beispiele im Berliner Museum zu nennen, erscheinen von nüchterner Einfachheit und teilweise selbst oberflächlich neben dieser imposanten Charakterfigur. Cristoforo wie Antonio könnten aber auch der Zeit nach die Büste nicht modelliert haben: sie zählten schon lange nicht mehr zu den Lebenden, als die Büste entstand. Auch Gianfrancesco Rustici, mit dessen kahlköpfigem Leviten in der bekannten Johannesgruppe am Baptisterium von Florenz der Kopf unserer Büste, mit dessen antikisierendem Kostüm und weiten Falten die Behandlung der Tracht entschiedene Verwandtschaft haben, kann nicht der Verfertiger sein. Denn als die Büste des Francesco del Nero entstanden sein muss, lebte Rustici nicht mehr in Florenz, sondern hochbetagt in Frankreich, von wo er nicht zurückkehrte. An die Schüler und Nachfolger Michelangelos können wir ebensowenig denken wie an den Meister der Bronzekunst in Florenz um diese Zeit, an Benvenuto Cellini; seine Büsten kennzeichnet aufserordentliche, selbst übertriebene Durchführung, während die schlichte und grofse naturalistische Auffassung und die skizzenhafte Behandlung des Meisters unserer Büste abgeht. Ähnliches gilt für die beiden Hofkünstler Karls V und Philipps II, Leoni Vater und Sohn.

Wir müssen uns daher vorderhand damit begnügen, durch Beispiele wie diese Bronzebüste oder wie das Thonportrait eines jungen Mannes in Halbfigur im South Kensington Museum festzustellen, dass in Florenz gegen die Mitte des Cinquecento eine plastische Portraitkunst bestand, die den gemalten Bildnissen des Angelo Bronzino verwandt und an künstlerischem Wert gewachsen ist. Denn dass diese aus Florenz stammenden und Florentiner darstellenden Büsten auch florentinischen Künstlern angehören, zeigt auch ihre echt Florentiner Auffassung. Gleichzeitig sehen wir in Rom und zerstreut auch in Neapel wie in Padua und Venedig in mannigfacher Weise das Portrait als Büste behandelt, welche der grofsen Plastik durch die stilvolle und doch individuelle Auffassung und schlichte, tüchtige Behandlung wesentlich überlegen ist. Die spätere Hochrenaissance hat gerade hierin ihr Bestes geleistet, und doch sind nur ausnahmsweise und meist bei geringen Arbeiten die Meister dieser Büsten bekannt. Der Forschung bietet sich hier noch ein fast unberührtes Feld zur Bearbeitung.

Ein Besuch, den ich vor einigen Wochen jener oben genannten Kapelle von S. Maria sopra Minerva wieder einmal abstattete, setzte mich in Erstaunen über die prosaische Ordnung und Sauberkeit, die jetzt hier herrschte. Sämtliche Denkmäler sind freigelegt und fein gesäubert; nur eine einzelne Bahre erinnert an die Bestimmung des Raumes. Eine Büste steht wieder in der früher leeren Nische gleich am Eingang links; zwar eine geringe, aber eine ähnliche Büste im rechten Schiff der Kirche mutete mich wie das schöne Original an, das dort früher stand. Es scheint, dass ein frischer Wind von den alten Klosterräumen herüber reinigend auch bis in die Kirche geweht habe.



ANTONIO ROSSELLINO UND ANDREA DEL VERROCCHIO

LAVABO DER SAGRESTIA VECCHIA

IN SAN LORENZO ZU FLORENZ

14



DAS LAVABO IN SAN LORENZO ZU FLORENZ

VON HANS MACKOWSKY

Von der üblichen Form der Sakristeibrunnen, wie man sie in der Hauptstadt und in fast allen bedeutenderen Provinzstädten Toscanas findet, weicht das lavamani in San Lorenzo nicht unwesentlich ab. Keine Spur von der geschmackvollen Gliederung der Nische in zwei zierlich ornamentierte Pilaster mit darüber ruhendem Lünettenbogen, nichts von dem zart profilierten Brunnenbecken und seinem elegant geschweiften Fufsgestell oder von dem nur bescheiden aus der Wand heraustretenden Relief des Ganzen: statt dessen in einem architektonisch streng geschlossenen Rahmen ein kühner Wechsel geschweifter Rundungen, zackiger Umrisse, zartester Flächendekoration und eine imposante Höhenentwickelung, die allein schon die Aufmerksamkeit und das Augenmerk des Beschauers herausfordert. Dieser seiner Gröfse mag das lavabo es auch verdanken, wenn es nicht in der eigentlichen Sakristei, sondern in einem Seitenraume derselben, dem Eingange gegenüber, eine Aufstellung gefunden hat, deren Verstecktheit seiner Popularität nicht eben förderlich gewesen ist.

Ein hoher Nischenbogen aus derselben graugrünen pietra serena, welche das Material für alle Bauglieder von rein konstruktiver Bedeutung in San Lorenzo hergab, umrahmt den architektonischen Aufbau des Brunnens. Der Wasserbehälter in Form einer gebauchten Wanne, von zwei geflügelten weiblichen Drachen getragen, vorn mit einem Löwenkopf und am oberen Rande mit einem antikisierenden Ornamente verziert, ruht auf einem nur grob behauenen, niedrigen Untersatz. Aus dem Becken ragt auf geschweiftem, kanneliertem Fufse der Brunnenbehälter auf, dem der Künstler die Form eines kolossalen Pokales gegeben hat. Zwei Delphine im Relief aus der Rückwand des Beckens gehauen, flankieren den Fufs und symbolisieren das Element, welches in dem Becken aufgefangen werden soll. Die Stirnseite zeigt das Kugelwappen der Medici, umschlossen von einem edelsteingeschmückten Ringe, durch den sich ein Spruchband mit der Devise SEMPER schlingt. Den Rand krönt ein voller Eichkranz. Gegen ihn stützen geflügelte Ungetüme die zottigen Tatzen, stemmen ihre Leiber gegen den kegelförmig ansteigenden Deckelaufsatz, strecken ihre Wolfsköpfe unter dem Kranze hervor, um dünne Wasserstrahlen in das untere Becken zu speien, und schlingen das Ende ihrer wurmförmigen Bälge in wirre Knoten. Die Spitze des Aufsatzes über dem gekehlten Palmettenfriese ist im oberen Teile abgebrochen. Die Rückwand der Nische schmückt im unteren Quadrat ein flach reliefierter Eichkranz mit flatternden Bändern, dessen inneres Rund eine Porphyrscheibe füllt; in der oberen Lünette spreizt ein Falke seine Flügel und umkrallt mit dem rechten Fang abermals einen Ring mit spitz geschliffenem Diamanten, durch welchen sich, wie auf der Stirnseite des Wasserbehälters, ein Band mit der Devise SEMPER schlingt.

Der Gegensatz zwischen dem flachen Relief der Bogenfüllung und dem stark hervortretenden Rund des eigentlichen Brunnens sticht um so schärfer hervor, als auch der mehr bläuliche Marmor des rückliegenden Teiles mit dem elfenbeinfarbigen des vorderen kontrastiert. Nicht minder grofs ist der Unterschied in der Ausführung beider: dort an der Wand sauberste Zierlichkeit, hier dekorativer Schwung, der das Detail der Gesamtwirkung skrupellos unterordnet. Doch schädigt dieser Zwiespalt keineswegs den Eindruck des Ganzen; vielmehr erfährt das Kunstwerk durch diesen gewiss aus reifer künstlerischer Überlegung hervorgerufenen Gegensatz eine Steigerung ins Imposante, welche durch den teilweise bestofsenen Zustand der Arbeit keinen Augenblick beeinträchtigt wird.

Über den Künstler dieses dekorativen Prachtstückes hat man sich noch nicht einig werden können, trotzdem die litterarische Tradition hier dem Forscher zu Hilfe gekommen ist. Vasari nämlich berichtet im Leben Donatellos über diesen Brunnen und nennt ihn eine gemeinsame Arbeit Donatellos und Verrocchios. Baldinucci übernahm diese Angabe und verfehlte nicht, sie für das von ihm zuerst aufgestellte Schulverhältnis zwischen Donatello und Verrocchio auszubeuten. Nicht unabsichtlich vielleicht unterliefs er es aber, den Anteil jedes der beiden Meister an dem Werke zu kennzeichnen. Hans Semper[1]) suchte diesen zu bestimmen und nahm für das »Wandbogenfeld mit dem schönen Adler (?) sowie das im flachsten Relief behandelte Laubwerk« Verrocchio, für die »wilde Energie« der übrigen Teile Donatello in Anspruch. Wilhelm Bode[2]) trat ausschliefslich für Verrocchio ein und suchte Albertinis Angabe im Memoriale von 1510, wo von dem »lavatorio del Rossello« gesprochen wird, dahin zu verwerten, dass Antonio Rossellino vielleicht nach dem Entwurfe des Verrocchio das Werk ausgeführt habe. Der Cicerone beschränkt sich an den beiden Stellen, die er dem Marmorbrunnen widmet, darauf die glückliche Dekoration und die Originalität des Werkes zu preisen. Dahingegen schien der neu edierte Anonymus Magliabechianus Sempers Ansicht zu bestätigen, indem es in der Vita des Donatello heifst: »fece anchora un vaso da lavare le manj, hoggi nella sagrestia di San Lorenzo, opera bellissima con il falchone et altrj hornamentj intorno di mano d' Andrea del Verrocchio«. Der Kommentator[3]) wagte indessen nicht zu entscheiden, ob das lavamani in der That von Donatello stamme, und ob das unserige mit dem von Albertini genannten zu identifizieren sei. Über die Entstehungszeit der Arbeit liefs niemand Näheres verlauten; wie es scheint, beruhigte man sich mit der ungefähren Angabe »nach Donatellos Tode« (1466).

Vielleicht hilft das Kunstwerk selbst den Streit der Quellen schlichten und giebt Aufschlüsse über den Zeitpunkt seiner Entstehung. Wollten wir für die Nischenfüllung Donatellos sicher zugreifende Meisterhand beanspruchen, so würden wir unter seinen Werken vergeblich Umschau halten nach einem Raubvogel und einem Kranze, die bei so viel Zierlichkeit und Sauberkeit der Ausführung eine so trockene und schematische Wiedergabe der Natur bekunden, wie unser Falke und unser Eichkranz. Man vergleiche nur mit der Zahmheit dieser Gebilde den trotzig wachsamen Adler Donatellos am Hochaltar des Santo in Padua oder die vollen Kränze am Sockel der Verkündigung in Santa Croce sowie auf der Plinthe des Bronzedavid, um, wenigstens für die Rückwand des lavabo, jeden Gedanken an den stets dra-

[1]) In Dohmes Kunst und Künstler. Bd. II, 1. Nr. LIII.

[2]) Ital. Bildh. S. 139.

[3]) Frey, An. Magliabech. S. 301.

matisch erregten Plastiker fallen zu lassen. Aber auch für den eigentlichen Brunnenbau werden sich in Donatellos Werken keine Analoga an dekorativen Motiven finden lassen. Vielleicht hat einigen die entfernte Ähnlichkeit des von Putten umlagerten antiken Mischkessels auf einem der Reliefs der Judithbasis mit der gebauchten Wanne des Wasserbeckens am lavabo den Gedanken an die Autorschaft Donatellos nahe gelegt; doch hätte allein der Vergleich des Löwenkopfes an der Front des Beckens mit dem prinzipiell verschieden gestalteten an der Bauchung jenes Mischkessels sie über den Irrtum ihrer Annahme aufklären können. Andererseits bedarf es nur der Zusammenstellung unseres Eichkranzes mit jenem an der Vorderseite des Medicigrabes von Verrocchio in derselben Sakristei der mediceischen Hofkirche, wenige Schritte von dem lavabo entfernt, um auch für die Rückwand des Brunnens die Urheberschaft dieses Künstlers abzuweisen. Der Reichtum und die Rundung der Formen im Medicikranze sind einer eintönigen flachen Wiederholung ein und desselben Motives — des Eichblattes und der Eichelfrucht — gewichen, so gewiss bei einem und demselben Meister die Ähnlichkeit der dekorativen Aufgabe auch eine ähnliche Lösung bedingt haben müsste.

Dahingegen entspricht die Dekoration an dem Becken und dem Wasserbehälter vollkommen der in Verrocchios Atelier üblichen. Der Löwenkopf zeigt sich aufs engste verwandt mit den wasserspeienden Masken an der Fontäne des Fischmännchens im Hofe des Palazzo vecchio; sein weiches Gezottel finden wir wieder an der Behaarung der Löwenfüfse des Mediceersarkophages in San Lorenzo. Die durchgängig starke Reliefierung auch derjenigen Teile, wo das Relief, der Wirkung unbeschadet, mehr zurücktreten könnte — z. B. an der emblemgeschmückten Vorderseite des Brunnengefäfses —, deutet unabweislich auf Verrocchios Reliefstil. Endlich lässt sich die auffälligste dekorative Form des ganzen Werkes, das Paar der geflügelten weiblichen Ungetüme an der Bauchung des Beckens mit allen Eigenheiten des Details auf einer anderen Arbeit ebenfalls aus dem Atelier Verrocchios nachweisen, auf der Thonbüste des Lorenzo de' Medici im Besitz von Mr. Quincy Shaw in Boston, die uns den Magnifico mit den von späterer Krankheit noch unentstellten Zügen seiner Jugend vorführt. Dort schmücken die verwegenen Phantasiegebilde, eine wohl zu beachtende Vorstufe mannigfacher lionardesker Fabelwesen, den Brustpanzer.[1])

Erkennen wir demgemäfs in den freistehenden Teilen des lavabo das einheitliche Werk Verrocchios (wobei er die Ausführung, wie stets, wenn es sich um Marmorarbeiten handelte, Schülerhänden überliefs), so gehören die beiden Teile der Hinterwand gleichfalls *einem* Meister an, dessen Kunst jedoch wesentlich andere Wege wandelt als die des ersteren. Ich meine, Albertini hat uns in Antonio Rossellino den richtigen Namen dieses Meisters überliefert. Wir dürfen nur zum Vergleiche Antonios Hauptwerk, das Grabmal des Kardinals von Portugal in San Miniato, heranziehen, um die nahe Verwandtschaft zwischen beiden Arbeiten vorwiegend nach der technischen Seite hin zu erkennen. Die Glätte der Form, die peinlich saubere Meifselführung und eine gewisse Scheu, die Natur derb zu packen, kennzeichnen, wie alle Arbeiten Rossellinos und seiner Werkstatt, auch die Rückwand unseres Sakristei-

[1]) Nur einmal noch, soweit ich sehen kann, erscheinen diese Ungeheuer tales quales in der dekorativen Plastik, und zwar als Fackelhalter am Palazzo Strozzi in Florenz. Vielleicht dürfen wir den Künstler dieser, Nic. Grosso gen. Caparra, dessen Zugehörigkeit zur Schule Verrocchios feststeht, mit dem bisher namenlosen Gehilfen, der die obige ebenfalls vorwiegend dekorativ behandelte Büste modellierte, identifizieren.

brunnens. Denn auch hier, wie bei den freistehenden Teilen, müssen wir in Anbetracht der übertriebenen Trockenheit der Formen und der übergrofsen Pedanterie der Ausführung eher die Werkstatt als den Meister selbst reklamieren.

Diese Doppelautorschaft, welche bei dem bekannten rein litterarischen Kompilieren der Quellenautoren die Verwirrung angerichtet hat, leitet nun auch auf eine genauere Datierung der Arbeit. Als Donatello in hohem Alter starb, liefs er einige seiner Arbeiten unvollendet zurück; vor allem die für San Lorenzo bestimmten Kanzeln, welche den künstlerischen Schmuck der Kirche vervollständigen sollten. Soweit es sich um Erzarbeiten handelte, war Bertoldo der natürliche Erbe, der sich denn auch der Kanzeln annahm. Für die Marmorwerke war ein ebenso natürlicher Ersatz in Antonio Rossellino gegeben, den Vasari ausdrücklich unter den wenigen Schülern Donatellos namhaft macht. Ihm also fiel, wenn nicht die eigentliche Bestellung, so doch die Übernahme des Sakristeibrunnens zu, den man bisher dem wichtigeren Schmuck an exponierteren Stellen des Baues hintangesetzt haben mochte. Allein Rossellino war damals, 1466, schon ein angesehener Meister, der Aufträge über Aufträge erhielt und der augenblicklich seine ganze Kraft für die Grabkapelle des jungen Kardinals auf San Miniato hergeben musste. Es ist begreiflich, wenn er sich unter solchen Umständen den immerhin nur dekorativen Brunnen in einem Nebenraume der Sakristei nicht allzu angelegen sein liefs. Zudem sah sich der Meister nicht sonderlich vom Besteller gedrängt; denn das nunmehrige Haupt der Medici, Peter der Gichtbrüchige, liefs mit der politischen Thatkraft auch die künstlerische Unternehmungslust seines grofsen Vorgängers vermissen, um so eher, als in den kurzen Jahren seines Régimes die Finanzen der Familie nicht eben glänzend standen. Es scheint demgemäfs,



Donatello.
Ausschnitt aus dem vorderen Bronzerelief von der Basis der Judithgruppe an der Loggia de' Lanzi zu Florenz.

dass sich Rossellino unter Mitwirkung eines Werkstattgenossen in aller Gemächlichkeit an den Aufbau des Brunnens machte und dass in diesen Jahren, bis 1469, die Rückwand mit dem Eichkranz und dem Falken zu stande kam. Schon gegenständlich wird diese Vermutung zur Gewissheit erhoben, denn der »falcone che tiene il diamante« ist die Impresa Pieros.[1])

Der abermalige Wechsel in der Führerschaft der Familie, der Lorenzo und Giuliano an die Spitze rief, war dem Fortgange der Arbeit schon deshalb nicht günstig, weil die Brüder zunächst der schönen Kinderpflicht genügen wollten und das Grabmal »patri patruoque« bestellten. Sie wandten sich an Verrocchio, dem die meisterhafte Ausführung dieses Auftrages die dauernde Gunst der Medici einbrachte. 1472 war das Grabmal fertig gestellt, und damit der Schmuck der alten Sakristei bis in den kleinsten Teil vollendet. Nur im Nebenraume harrte das lavabo noch seiner Beendigung. Es entspricht dem energischen Zugreifen im Charakter Lorenzos, dass er, mochte nun Rossellino disponibel sein, oder, was bedeutend wahrscheinlicher, durch lockendere Aufträge fern gehalten, Verrocchio auch um diese Arbeit anging, nachdem sich dessen dekoratives Geschick eben erst so glänzend bewährt hatte. Der Meister sagte zu, aber da die ungefähr gleichzeitige Bestellung des Bronzedavid ihm schon des Materiales



Werkstatt des Andrea del Verrocchio.
Thonbüste des Lorenzo de' Medici.
Boston, Sammlung Mr. Quincy Shaw.

[1]) Nach gütiger brieflicher Mitteilung des Herrn P. N. Ferri in Florenz. — Der Ring als Symbol der Ewigkeit und die Unterschrift SEMPER erklären sich gegenseitig, »perchè il Magnifico Pietro voleva intendere, che si debba fare ogni cosa amando Dio«. Der Diamant bedeutet die »indomita fortezza, contra fuoco et martello, come miraculosamente il prefato Magnifico fu saldo contra le congiure et insidie di M. Luca Pitti« (Giovio, Ragionamento sopra i motti, etc., Venedig 1556, S. 32). Auch der Jagdfalke behielt für die ganze Familie symbolische Bedeutung; die Grofsherzöge führten ihn mit Haube, einem Ring im Schnabel

wegen mehr am Herzen lag, begnügte er sich mit dem Entwurfe der Komposition, die Ausführung in Marmor, wie stets, Schülerhänden anheimgebend. Wir werden in dem Schlusse nicht fehlgreifen, dass beide Werke, gleichzeitig bestellt, auch etwa gleichzeitig abgeliefert wurden, so dass die allgemein gehaltene Datierung »nach Donatellos Tode« auf die Zeit um 1476 präcisiert werden kann.

Wie sehr Verrocchio den gehegten Erwartungen auch in Bezug auf dieses Werk entsprochen hat, bedarf keines näheren Hinweises. Überdenken wir hingegen, dass er mit seiner Komposition nicht einmal frei schalten durfte, sondern seine dekorativen Gedanken in den von Rossellino deutlich umgrenzten Rahmen einpassen musste, so wird uns die überaus geschickte Art, welche selbst fein gebildete Augen über die »Verzahnung« hinwegtäuschte, um so mehr für Verrocchios Dekorationskunst einnehmen. Zugleich haben wir nun ein neues sicheres Beispiel dieser Kunst gewonnen, an welchem wir künftig des Meisters Fortschritte in dieser Richtung werden abschätzen können. Denn zweifelsohne bedeutet das lavabo gegen das Medicigrab einen künstlerischen Fortschritt. Er beruht vor allem auf der bewussten Wendung zum interessant Malerischen; in der Betonung dieses Elementes enträtseln wir zugleich das Geheimnis, das so heterogene Teile harmonisch vereinigt hat.

Der Brunnen hat keine Nachfolge gefunden. Einesteils gehört er zu den letzten, die überhaupt errichtet wurden, anderenteils kehrte die dekorative Zierlichkeit der Majolikakünstler naturgemäfs zu dem älteren, eingangs charakterisierten Brunnenschema zurück. Wie alle Arbeiten Verrocchios, ist das lavabo ein durchaus originelles Werk und greift mit der Lösung seines künstlerischen Problems weit über seine Zeit hinaus. Mit Semper können wir eingestehen, dass nur der Barockstil eine ähnliche dekorativ-phantastische Wirkung wieder erreicht hat, ob indessen »auf Kosten der Stilreinheit«, bleibt eine andere Frage, die man nicht ohne weiteres mit Semper bejahen möchte.

---

und einem Zettel mit der Devise »semper« in der Kralle als Helmkleinod in ihrem Wappen. Ersetzte Pieros Sohn, Lorenzo, in seiner Impresa den Falken durch die drei Federn in den Farben der drei theologischen Tugenden, so blieb für ihn der Falke in der Lünette der Brunnenrückwand nicht bedeutungslos. Er konnte ihn als eine Anspielung auf seine leidenschaftliche Jägerei deuten, der er in seinem Gedicht »la Caccia col falcone« beredten Ausdruck gegeben hat.



HANS HOLBEIN DER JÜNGERE

ENTWURF ZU EINER GLASSCHEIBE

GETUSCHTE FEDERZEICHNUNG IM K. MUSEUM ZU BERLIN

15.



EIN ENTWURF FÜR EINE GLASSCHEIBE VON HANS HOLBEIN D. J.

VON GUSTAV SCHNEELI

In der ersten Hälfte des XVI Jahrhunderts war die Glasmalerei beinahe der einzige Kunstzweig, für den der bürgerliche Besteller in der Schweiz die zeichnenden Künste in Anspruch nahm; die kräftig dekorative Wirkung derselben sagte dem damaligen Sinne ganz besonders zu. Je mehr das Interesse für kirchliche Kunst erlosch, desto ausschliefslicher und eifriger wurde diese bürgerliche Kunst betrieben. Meister, deren Talent höheren Aufgaben hätte genügen können, lieferten die Vorlagen für den Handwerker. Holbeins Werk enthält viele solche Blätter, welche wohl in den Zeitraum von 1518—1526, d. h. seine erste schweizerische Periode, fallen. Es ist fraglich, ob er nach der Rückkehr von der ersten englischen Reise noch in gleicher Weise in Basel thätig war; am ehesten dürfte der Baseler Scheibenriss mit den Einhörnern (W. 93) in diese spätere Zeit zu setzen sein einiger ornamentaler Details wegen, deren sich Holbein aber auch schon nach seiner Reise in Frankreich, also ums Jahr 1524, bedienen konnte.

Woltmann hat in seinem »Leben Holbeins« gezeigt, dass der Meister nicht nur als Vorzeichner beschäftigt war, sondern auch dekorative Arbeiten untergeordneter Art mitunter selbst besorgte, welche ein freieres Schaffen gänzlich ausschlossen. Obgleich auch bei Entwürfen zu Glasgemälden an eine bedingte Technik gebunden, blieb den Vorzeichnern dennoch ein gewisser Spielraum, indem sie es dem Handwerker überlassen konnten, die Vorlage für seinen Gebrauch auf den Grad seiner technischen Mittel zu reduzieren. So scheinen die Maler oft ganz unabhängig zu arbeiten, und ihre Vorlagen erreichen dabei eine aufserordentliche Höhe der Vollendung. Solche Zeichnungen, wie sie heute beinahe jede gröfsere Sammlung besitzt, sind kleine, oft aufs feinste vollendete Kunstwerke und führen neben der Scheibe ein völlig selbständiges Dasein. Einer derartigen Mitwirkung bedeutender Kräfte verdankt die Kabinettscheibe ihre hohe Ausbildung im XVI Jahrhundert.

Holbein nimmt in seinen Entwürfen von allen gleichzeitigen Malern am wenigsten Rücksicht auf die hergebrachte Glasmalertechnik. Er macht sie zu kleinen Bildern, in denen er oft das ausspricht, was ihm anderswo zu sagen nicht vergönnt ist. Hierfür ist die Baseler Passionsfolge das glänzendste Beispiel, falls sie überhaupt als Vorlage für einen Glasmaler entstand. Vor allem wird das Wappen, das bisher meist der Mittelpunkt der Kompositionen gewesen, von ihm zurückgedrängt, um den gröfsten Raum an Schildhalter und Umrahmung abzutreten. Schon die Zeichnung von 1518 mit den drei Bauern (W. 107) zeigt dies Prinzip. Holbein ersetzt ferner den Damastgrund, auf dem die mächtige dekorative Wirkung älterer Scheiben zum grofsen Teil beruht, durch Landschaften und thut so den ersten Schritt auf dem Wege,

der gegen Ende des Jahrhunderts die Glasmalerei zum Verfall brachte, indem man eine gröfsere dekorative Wirkung zu Gunsten zierlicher Details gänzlich aufzugeben begann.

Alle diese Eigenschaften zeigt ein Blatt der Königlichen Ornamentstichsammlung zu Berlin, das wir hier auf die Hälfte verkleinert und mit Verzichtleistung auf die Kolorierung des Originals wiedergeben, in hohem Mafse; besonders das Bestreben, auf die Landschaft einen starken Accent zu legen, tritt hier hervor. Dennoch ist der Gesamteindruck sehr verschieden von dem anderer Blätter des Künstlers. Wir besitzen keine zweite Zeichnung von ihm, die in ähnlicher Weise koloriert und mit einer beinahe ängstlich anmutenden Sauberkeit in Wasserfarben ausgeführt wäre wie z. B. der Kopf des Landsknechts; [1]) aber die Meisterschaft und eminente Überlegenheit Holbeins offenbaren sich bei näherer Betrachtung so entschieden, dass man kaum ernstlich auf einen anderen Urheber zu schliefsen vermag. [2])

Das augenfälligste Merkmal holbeinischen Stiles ist die beinahe durchgängige Anwendung von Renaissance-Elementen. Hier aber sind die glatten seitlichen Stützen von natürlichem Geäst umzogen, das an der Basis und Schaftmitte sich reicher verschlingt und Laub ansetzt, am Kapitäl aber krause spätgotische Blätter treibt. Den Bogen begleiten zwei knorrige Äste, die an den Enden ausgefasert und übereinander geschlungen sind. Holbeins Stil scheint darin also nicht sehr ausgeprägt. Doch nur ein Künstler von seiner Bedeutung war nicht an die modischen Renaissanceformen sklavisch gebunden, konnte jeden Augenblick sie verlassen, sobald es seiner individuellen künstlerischen Idee zusagte. Man beachte hier, in welch geistreicher Weise der Astbogen in Beziehung zu der Lokalität der Zwickelbilder, einem Waldesinnern, gebracht ist und wie die stille Berglandschaft des Hintergrundes nicht passender eingerahmt werden könnte, als von solchen laubumsponnenen Säulen. Es ist völlig unwahrscheinlich, dass ein Nachahmer Holbeins, einer, der im Bestreben, dem Meister äufserlich nahe zu kommen, sich doch zuerst an die von ihm am häufigsten verwandten Motive halten musste, über diesen zurück- und auf eine längst veraltete Form gegriffen hätte. Unter allen Scheibenrissen des Baseler Museums, auf denen mit holbeinischen Formen mühsam weiter operiert wird, findet sich auch keiner, der eine ähnliche selbständige Haltung bewahrte.

Holbein giebt der architektonischen Umrahmung gewöhnlich ein grofses Gewicht, indem er die Architektur perspektivisch vertieft und so den Figuren eine feste Basis schafft. Hierin stellt er für die Glasscheibe ein Schema auf, das noch lange Zeit wiederholt wurde.

Wenn die berühmte Madonna (W. 91) ebenfalls für einen Glasmaler gezeichnet wurde, so hat sich Holbein hier am weitesten von der Tradition entfernt und seine Selbständigkeit als Maler betont. Er lässt nämlich die Umrahmung im strengeren Sinne fallen, um als Lokalität der Darstellung einen einheitlich gedachten Bau zu schaffen. So entstand eines seiner schönsten Blätter; die Wirkung aber, die der Glasmaler erstrebte, ist dabei kaum berücksichtigt. In der Scheibe von St. Theodor (Historisches Museum in Basel) ist denn auch wirklich diese Madonna ohne das Beiwerk wiedergegeben worden.

---

[1]) Vergl. W. 105, dessen technische Ausführung unserem Blatte am nächsten steht.

[2]) Eine vortreffliche Photographie, die mir eine genaue Vergleichung mit den Blättern in Basel ermöglichte, verdanke ich Frau Alma Lessing, geb. Marschall v. Bieberstein in Berlin; auch Herrn Dr. His bin ich für seine freundliche Unterstützung meiner vergleichenden Studien in Basel sehr verpflichtet.

Auf dem Berliner Blatte steht der Bannerträger auf einer schmalen Thorschwelle oder eher einem Fenstersims, der kaum Raum genug für seine Füfse bietet. Eine solche Anlage ist auf Glasgemälden sehr selten und mir überhaupt nur noch aus *einem* alten Scheibenrisse bekannt, der Zeichnung Holbeins mit dem wilden Mann im Britischen Museum (W. 209). Allerdings ist die innere Übereinstimmung der Anlage hier durch Renaissancedetails verwischt, wirkt aber gerade deshalb um so bedeutender, da Rahmen, Figur und Hintergrund eine nicht zu verkennende Verwandtschaft aufweisen.

Da eine Nachahmung hier ausgeschlossen ist, so gilt es nur noch, die Zeichnung als eigenhändiges Werk Holbein zu- und somit einem Kopisten abzusprechen, wobei wir uns bei der Fülle der Anhaltspunkte auf die wichtigsten zu beschränken haben.

Der Kopf der Hauptfigur erscheint durchaus holbeinisch, sobald man von der Bemalung absieht. Vortrefflich ist die Stirn gebildet; es finden sich auch die charakteristischen Grübchen unter den Augen, sowie dieselben fein punktierten Linien an Stirn, Nase und Hemd, wie auf anderen getuschten Zeichnungen des Künstlers. Es scheint in dem Kopfe weniger ein Typus als ein Porträt gegeben, er gleicht dem Manne mit kurzem Bart, der auf der Berliner Zeichnung des Hauses zum Tanz (W. 118) vom Balkon herabsieht, und dem Schildhalter beim Wappen des Todes, in denen Woltmann Bildnisse des Malers vermutete. Diese Hypothese könnte vielleicht auf unser Blatt ausgedehnt werden.

Für Holbeins Kostümstil ist der Bannerträger bezeichnend. Ich mache auf die Klarheit von Waffen und Gewand aufmerksam, die sich von den Flüchtigkeiten und Extravaganzen, wie wir sie bei den Kostümen von Urs Graf oder Manuel finden, frei halten. Mit wirklich genialer Sorgfalt ist z. B. das linke Beinkleid gezeichnet. Auch an der Baseler Kostümfigur (W. 76) sind die kleinen Mäschchen in gleicher Weise angebracht. Die Federn des Baretts vergleiche mit W. 92. Hände aber, die so fest zugreifen, wie diese, hat von allen Meistern, die sich jemals für die Glasmalerei beschäftigen liefsen, nur Holbein gezeichnet, man vergleiche die behandschuhte Hand des hl. Pantalus (W. 83). Die malerische mit grofser Zartheit ausgeführte Behandlung des Gewandes übertrifft die Berliner Zeichnung (W. 119).

Mit gröfstem Geschick ist das Parisurteil in den Zwickeln angebracht. Weibliche Akte von derselben technischen Behandlung sind bei Holbein nicht häufig und nur die Frau, die unter Felsen halbbegraben einem rettenden Arme sich entgegenreckt (wohl als Knoblochs Signet entworfen, engl. Skizzenbuch in Basel, W. 110, 54), lässt sich zum Vergleiche heranziehen. Auffallender noch als die Übereinstimmung von Feder- und Pinselführung ist die Ähnlichkeit der Formen von Kopf und Leibern unserer drei Göttinnen mit der Judith und Lucretia auf der Zeichnung in Berlin (W. 119).

Männliche Akte pflegte Holbein schon früh (Laus stultitiae) sehr schlank zu bilden und hat diese Eigenheit auch später beibehalten (vergl. mit dem Hermes die Figuren des schönen Holzschnittes der Kleopatra W. 226 von 1523, abgeb. Butsch I, 53).

Die Art, in der die Köpfe und besonders die Augen der skizzierten Nebenfiguren (St. Gotthard, Paris) entworfen sind, ist ebenso für Holbein charakteristisch (vergl. W. 65 u. W. 175, jetzt in Berlin). Die Feder ist hier überall mit gröfster Freiheit geführt. Und an der einzigen Stelle, wo der Künstler sich verzeichnet hat, am Unterkörper des Paris, scheint er den Fehler schon unter der Arbeit bemerkt zu haben; denn unwillkürlich wird sein Strich hier unsicher und ängstlich.

In der Landschaft hat Holbein seinen eigensten Stil und eine völlig selbständige Auffassung der Natur; keine Anklänge an die phantastischen Formen, in denen Nieder-

länder und Deutsche, selbst Dürer, sich ergingen. Auf keinem Blatte eines Nachahmers wird man Holbeins landschaftlichen Stil finden; geringere und gedankenlosere Künstler fielen aus einem klaren Naturalismus immer wieder in die schematisch-phantastische Auffassung zurück. Holbeins Berge haben breite Rücken und runde Kuppen (vergl. W. 73, 74, 75, sowie W. 209). Die Bäume giebt er, wo er koloriert, in analoger Weise in kompakten Massen und nicht federartig (vergl. die Bäume beim Parisurteil mit W. 82).

Einzelne landschaftliche Motive hat Holbein mehrmals aus den Alpen geholt (so W. 209. W. 83), kein Blatt aber versetzt uns so sehr in die erhabene Stille des Hochgebirges wie der Hintergrund unserer Zeichnung. Der ernste Eindruck, den eine völlig isolierte Gegend auf uns macht, konnte nicht besser vermittelt werden als durch den geistvollen Kunstgriff, den Horizont der schweren Bergmasse in erdrückende Nähe zu rücken und jede Fernsicht auszuschliefsen. Von allen Landschaften Holbeins sind diese und die des Terminus (W. 102) am wenigsten konventionell.

Ich kenne überhaupt aus dem ganzen XVI Jahrhundert keine einzige Landschaft, die selbständiger in den Geist der Natur auf einem noch wenig erschlossenen Gebiet eindränge, und sie gehört sicherlich zu dem Vortrefflichsten, was Holbein in dieser Art geschaffen, da eine ganz moderne Auffassung unsere Bewunderung lebhaft herausfordert. Man kann vielleicht behaupten, dass bis in unser Jahrhundert hinein mit so wenigen Mitteln keine Landschaft von so intensiv alpinem Charakter geschaffen worden ist.

Mit feinster Naturbeobachtung ist der tastende Schritt der Saumtiere gezeichnet. Die Säumer, in denen man die kurzen Bauernfiguren Holbeins im Gegensatz zu dem Streben nach schlanker Eleganz im Hermes wiederfindet, sind hier doppelt interessant, da diese beiden Merkmale seiner Feder auf einem Blatte sich beisammen zeigen.

Die wenigen in ähnlicher Weise kolorierten Landschaften Holbeins fallen durch eine leicht kenntliche blaue Färbung des Himmels auf. Hier ist der Himmel weifs gelassen, weil auch da der Künstler ganz individuell verfuhr und die lastende Schwere eines einförmig weifsen Nebelhimmels, die er durch wenige parallele Striche andeutet, mit dieser Bergstille fein zusammenstimmen wollte.

Es ist noch Einiges über den Inhalt der Zeichnung mitzuteilen. Auf dem Banner ist mit segnender Gebärde und Attribut der hl. Gotthard dargestellt. Der heilige Bischof von Hildesheim wurde in der Schweiz selten abgebildet; mir sind nur ein 1543 datiertes Reliefbild an der Thüre der Pfarrkirche von Faido[1]) und eine aus Rathausen stammende Standesscheibe von Uri von 1598[2]) bekannt geworden. Jedesmal erscheint er mit Kirche und Stier, die meines Wissens anderswo nicht als seine Attribute vorkommen. Der Stier über der Kirche mag sich, falls er nicht auf eine verloren gegangene Gründungssage der Gotthardkapelle zurückgeht, auf die urnerische Landesangehörigkeit (der Stier ist Uris Wappentier) beziehen. Dasselbe Bild von Stier und Kirche erscheint übrigens auch im XVI Jahrhundert in Andreas Ryffs Chronik als Wappen des urnerischen Isenthals.

Es ist dunkel, wie der Gotthardberg zu seinem Namen kam. Stumpfs Chronik will ihn nach der genealogischen Manier jener Tage von den Goten ableiten, die, von Narses aus Italien vertrieben, sich in dies Gebirge zurückgezogen hätten. Jedenfalls war Godehard von Hildesheim nie in der Schweiz, und es hat sich da auch nur *eine* auf einen solchen Aufenthalt gegründete Sage zu bilden vermocht.[3]) Während im

[1]) Freundliche Mitteilung von Herrn Prof. Rahn in Zürich.

[2]) Vergl. Rahn im »Geschichtsfreund« Bd. XXXVII S. 263. Einsiedeln 1882.

[3]) Vergl. Lütolf, Sagen und Legenden der Innerschweiz S. 180.

XIII Jahrhundert der Berg in Italien noch als Mons Ursarae bezeichnet wird,[1] ist seiner 1303 in einer Urkunde des habsburgisch-österreichischen Urbars als St. Gothart und der »stiebenden« Brücke Erwähnung gethan. Für das Jahr 1331 ist die Existenz eines Hospizes verbürgt.[2] Es wird wohl von Mailand aus angelegt worden sein, wie auch der Kultus des Heiligen von daher eingedrungen sein dürfte, wo ihm 1336 eine Kirche geweiht wurde.

Obgleich durch die Darstellung des Saumweges auf unserm Blatte ohne Zweifel an den berühmten Pass erinnert werden soll, kann man doch aus der Gestalt der kleinen Bergkirche nicht auf die der Gotthardkapelle schliefsen, welche im XVII Jahrhundert noch keinen Turm hatte.[3] Man wird eher an die Kirche von Wasen in Uri erinnert.

Als Stifter der Scheibe wird man das Land Uri oder noch eher die Thalschaft Urseren annehmen müssen.

Die Entstehung des Blattes kann aber nicht in eine frühe gotisierende Periode des Meisters fallen. Dieses freiwillige Zurückgreifen auf den älteren Scheibentypus spricht für die reife Zeit Holbeins, in der die erste naive Freude an den Renaissanceformen überwunden war. Dieselbe Datierung ergiebt sich aus der vollendeten Anlage und Zeichnung und so darf man das Blatt in die beste Baseler Zeit, den Anfang der zwanziger Jahre, setzen. Es steht dem Passionscyklus nahe und ist somit wohl etwas später als die andere Berliner Zeichnung (W. 119) entstanden.

Schon wiederholt ist vermutet worden, dass Holbein im Jahre 1517 von Luzern aus Oberitalien besucht habe. Dr. His hat im Jahrbuch d. K. Preufs. Kunstsamml. 1894 zu diesem Zwecke Holbeins Alpenlandschaften als Beweise herangezogen. Keine der bisher bekannten wäre nun besser als dies Bild des Gotthardpasses imstande, diese Hypothese zu erhärten. Freilich darf man auch hieraus nicht mehr schliefsen, als dass Holbein bis an Italiens Grenze gelangte und es wird wohl unmöglich sein, jemals völlige Sicherheit darüber zu erlangen, ob er Italiens Kunst an der Quelle studiert hat. Eines aber ist sicher, dass er seinen Genius in sich trug und dass ein Hauch des grofsen italienischen Kunstgeistes auch einer nordischen Seele eingeboren war.

---

[1] Vergl. E. Motta, Dei personaggi celebri che varcarono il Gottardo, im Bollettino storico della Svizzera italiana. Jahrg. IV. 1882.

[2] Ebenda.

[3] Vergl. Karte der Leventina v. Rigolo 1681.

Neue Publikationen der **G. GROTE'SCHEN VERLAGSBUCHHANDLUNG** in Berlin.

Soeben erschien:

ZEICHNUNGEN
VON
SANDRO BOTTICELLI
ZU DANTES GÖTTLICHER KOMÖDIE

Verkleinerte Nachbildungen
der Originale im Kgl. Kupferstichkabinet zu Berlin und in der Bibliothek des Vatikans
mit einer Einleitung herausgegeben
von
FRIEDRICH LIPPMANN.

Folio, in art-linen gebunden Preis 80 Mark.

Diese Ausgabe bringt sämtliche 92 Zeichnungen in einem Bande vereinigt in der halben Gröfse der Originale, einem Format, bei dem alle Feinheiten und Details unverkürzt zum Ausdruck gelangen und das noch hinreichend handlich und bequem ist, und zwar zu einem Preise, der die Anschaffung dieses klassischen Werkes auch den Freunden der Kunst ermöglicht, denen die Faksimile-Ausgabe (300 M.) zu teuer war.

ZEICHNUNGEN
VON
ALBRECHT DÜRER
IN NACHBILDUNGEN

Herausgegeben
von
FRIEDRICH LIPPMANN.

—➢ Band IV ➣—

Folio-Format. Vornehmer Einband. Subskriptionspreis 250 Mark.

Auch von diesem Bande, der sehr schöne Blätter meist aus dem Besitz der grofsen französischen und englischen Privatsammler bringt, sind nur dreihundert in der Presse numerierte Exemplare hergestellt; eine zweite Auflage wird nicht veranstaltet. Die Verlagsbuchhandlung behält sich vor, den Subskriptionspreis von 250 Mark später zu erhöhen.

Herbst 1895 erschien:

LUCAS CRANACH
SAMMLUNG
VON
NACHBILDUNGEN SEINER VORZÜGLICHSTEN HOLZSCHNITTE UND SEINER STICHE

hergestellt in der Reichsdruckerei und herausgegeben
von
FRIEDRICH LIPPMANN.

In Halbfranz mit art-linen-Überzug gebunden 100 Mark.

Die hier gebotenen 64 Reproduktionen umfassen alle gröfseren künstlerisch hervorragenden Holzschnitte (auch mehrere Farbenholzschnitte) und sämtliche bekannten eigenhändigen Kupferstiche des Meisters. Die Einleitung giebt eine vorzügliche Darstellung der Entwickelung und graphischen Thätigkeit des Künstlers.

Gedruckt in der Reichsdruckerei.






GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00619 2591

